

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE  
COMUNICAÇÃO**

**E**

**UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III  
U.F.R. CINEMA E AUDIOVISUEL**

**Cezar Avila Migliorin**

**EU SOU AQUELE QUE ESTÁ DE SAÍDA**

**DISPOSITIVO, EXPERIÊNCIA E BIOPOLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO  
CONTEMPORÂNEO**

Orientadores: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. IVANA BENTES

**E**

Prof. Dr. PHILIPPE DUBOIS -

Rio de Janeiro  
2008

CEZAR AVILA MIGLIORIN

**EU SOU AQUELE QUE ESTÁ DE SAÍDA**  
DISPOSITIVO, EXPERIÊNCIA E BIOPOLÍTICA NO DOCUMENTÁRIO  
CONTEMPORÂNEO

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação da  
Escola de Comunicação,  
Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, em regime de Co-tutela  
com o departamento (UFR) de  
Cinema e Audiovisual de Paris III -  
Sorbonne Nouvelle como parte dos  
requisitos necessários à obtenção  
do título de Doutor

Aprovada em abril de 2008

BANCA EXAMINADORA

---

---

Profª Drª. Ivana Bentes – Orientadora  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

---

Prof. Dr. Philippe Dubois - Orientador  
Sorbonne Nouvelle – Paris III

---

---

Prof. Dr. Antonio Carlos Amâncio da Silva  
Universidade Federal Fluminense

---

---

Prof. Dr. César Guimarães  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fernanda Bruno  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

---

Prof. Dr. Michel Marie  
Sorbonne Nouvelle – Paris III

Rio de Janeiro, 7 de abril de 2008.

M634 Migliorin, Cezar Avila.

Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo / Cezar Ávila Migliorin. Rio de Janeiro, 2008.

279 p.

Tese(Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.

Orientadores: Ivana Bentes / Philippe Dubois

1. Documentário(cinema) – Brasil. 2. Artes - aspectos políticos – Brasil. I. Bentes, Ivana (orient.). II. Dubois, Philippe (orient.). III. Universidade Federal do Rio de Janeiro.ECO. IV. Título.

**Muito obrigado**

Paola Barreto, Vinícius Reis, Marcos Martins, Victa Carvalho, Luiz Rezende, colegas da Socine, Paulo Vaz, Fernanda Bruno, Muriel Tinel, Jennifer Verraes, Tunico Amâncio, César Guimarães, Micael Herschman, cada aluno, colegas da Revista Cinética, secretaria da ECO, Eduardo Valente, Felipe Bragança, Cleber Mendonça, Ilana Feldman, Diego Migliorin, Elisa Migliorin, Michel Marie, Mariana Baltar, Teresa Castro, Amaranta César, Philippe Dubois e Ivana Bentes

**Para  
Flavia Oliveira**

**Para  
André Brasil**

## **Resumo**

Propomos um estudo que parte do encontro entre filmes e textos sobre o documentário contemporâneo que nos leva a formular a noção de filme-dispositivo. Estabelecida a noção de dispositivo, buscamos entender os efeitos e as potências desta operação para a produção de filmes ligados ao campo do documentário. As potências rizomáticas, conexionalista e de experiência do dispositivo encontram limites na forma como o capitalismo contemporâneo está, também ele, interessado nessas mesmas potências. Com este problema, desenvolvemos a noção de uma resistência paradoxal em ambiente biopolítico. Entre o elogio à individuação e os dissensos políticos, trabalhamos com a noção de democracia no documentário como operador dos embates necessários para a manutenção do dispositivo como espaço de diferença.

## **Palavras-chave:**

Documentário brasileiro, dispositivo, cinema e política

## **Résumé**

Nous proposons une étude qui part de la rencontre entre des films et des textes sur le documentaire contemporain et qui nous a amené à formuler la notion de film-dispositif. Nous cherchons à comprendre les effets et les puissances de cette notion dans les productions de films liés au champ du documentaire. Les puissances rhizomatiques, connexionistes et d'expérience du dispositif trouvent leurs limites dans le fait que le capitalisme contemporain est, lui aussi, intéressé par ces mêmes puissances. Face à ce problème, nous développons la notion de résistance paradoxale dans un environnement biopolitique. Entre l'éloge de l'individuation et les dissensus politiques, nous travaillons avec la notion de démocratie dans le documentaire comme opérateur des conflits nécessaires pour le maintien des dispositifs comme espaces d'expérience et différence.

## **Mots-clés:**

Documentaire brésilien, dispositif, cinéma politique



This dissertation starts with the formulation of the notion of a film-apparatus. This notion leads us to study its effects and potencies, as it is related to the field of documentary films. The rhizomatics, connexionist and experimental potencies of the apparatus (dispositif) find in the contemporary capitalism its limits, as it is also concerned in the same potencies. With this problem, we develop the idea of paradoxical resistance in a biopolitical ambience. Between praise of individuation and political dissensus, we work with the notion of democracy in the documentary as an operator to the debate necessary to keep the apparatus as a space of experience and difference.

**Key-words:**

Brazilian documentary, apparatus, political cinema

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 - Mapeando dispositivos: o problema colocado.....</b>	<b>28</b>
1.1 Rua de Mão Dupla (2003), de Cao Guimarães.....	29
1.2 Acaso e dispositivo .....	34
1.3 Novas Bases para a Personalidade, de Ricardo Basbaum .....	40
1.4 Acontecimento .....	43
1.5 Filme-dispositivo e documentário .....	46
1.6 Tempo e filme-dispositivo .....	52
1.7 A Última Foto (2007) de Rosângela Rennó.....	54
1.7.1 Autorias sem propriedade .....	57
1.8 <i>Rua de Mão Dupla</i> : da liberação dos discursos verídicos.....	58
1.9 Personagens enclausurados .....	60
1.10 Filme-dispositivo: estética (efeito) do descontrole .....	63
<b>Capítulo 2 - Da individuação à virtualidade da imagem .....</b>	<b>69</b>
2.1 Metaestabilidade .....	71
2.2 Virtual .....	77
2.3 Modulação e Molde .....	86
2.4 Guattari e os dispositivos técnicos .....	89
2.5 Da complexidade dos meios – Daniela Cicarelli .....	93
2.6 Carlos Magno: novas políticas da imagem .....	96
2.6.1 Dessemelhança e combinação.....	98
2.6.2 O encontro de continuidades no descontínuo .....	100
2.6.3 A produção de descontinuidades no contínuo .....	101
2.6.4 Poética do arquivo.....	103
<b>Capítulo 3 - Imagem-experiência .....</b>	<b>110</b>
3.1 Excesso e o Regime Estético .....	114

3.2 Ritmo e pensamento.....	120	7
3.3 Aka Ana, de Antoine D'agata .....	123	
3.3.1 Agir na imagem, sofrer a imagem .....	125	
3.3.2 Um filme pornográfico .....	127	
3.4 A mão no quadro Lost, Lost Lost (1976), de Jonas Mekas e Os catadores e a catadora (2000), de Agnès Varda .....	130	
<b>Capítulo 4 – Capitalismo, conexionismo e biopolítica .....</b>	<b>140</b>	
4.1 O que quer o capitalismo? .....	140	
4.2 Disciplina .....	150	
4.3 Biopolítica .....	153	
4.4 Biopoder e resistência .....	157	
4.5 O que (não) é um dispositivo? .....	167	
4.6 Shell e Pepsi – (dois exemplos pessoais) .....	172	
4.7 Biopolítica e trabalho .....	175	
4.8 Puma – A marca que mistura .....	178	
4.9 Barrados no Big Brother .....	182	
4.9.1 Legendas - <i>Ela canta o dia inteiro...Socorro</i> .....	189	
4.10 Nos paradoxos contemporâneos .....	191	
<b>Capítulo 5 Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica .....</b>	<b>193</b>	
5.1 A pessoa é para o que nasce (2003), de Roberto Berliner .....	194	
5.2 Partilha do sensível.....	196	
5.3 Política como escritura .....	199	
5.4 Palavra e política, uma movimento litigioso .....	201	
5.5 Jardim Nova Bahia (1971), de Aluysio Raulino .....	206	
5.6 No rastro do camaleão (2007), de Eric Lurance .....	209	
5.7 Mato Eles? (1982), de Sérgio Bianchi .....	211	
5.8 “Quem deu essa idéia de você fazer um filme?” .....	212	
5.9 Estamira (2006), de Marcos Prado .....	217	
5.9.1 Locução Muda .....	218	
5.9.2 Democracia e consenso .....	220	
5.9.3 Elogio à escuta .....	232	

5.9.4 Estamira escapa sozinha.....	237 8
<b>Conclusão .....</b>	<b>241</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>250</b>
<b>Anexo I – Figuras .....</b>	<b>265</b>
<b>Anexo II – Filmes, vídeos, instalações e trabalhos audiovisuais citados .....</b>	<b>274</b>

## Introdução

O filme de Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla* (2002), os vídeos do também mineiro Carlos Magno, *Imprescindíveis* (2003) em particular, e o *reality-show Big Brother* (2002/2008 - Brasil) apareceram, quase simultaneamente, como produções nitidamente diferentes, com públicos, meios de produção e estéticas que não poderiam se confundir, entretanto, estavam atravessadas por uma linha comum que não podia ser desprezada.

Esta linha comum se constituía na presença da casa, da intimidade, dos gestos das pessoas filmadas, seja pelo outro ou por elas mesmas. Nesta linha comum, a vida ordinária estava no centro, não como representação. Não eram imagens que se propunham a representar x ou y, mas imagens que junto com a casa, junto com a vida (por mais que em *Big Brother* ela não tenha nada de ordinária), inventavam um espaço de experiência em que o que havia para ser documentado era a própria constituição e movimentação desse espaço. A constituição de um campo relacional que imbricava uma multiplicidade de atores e tecnologias aparecia como a primeira linha que deveríamos seguir. Se todas essas imagens se constituíam a partir da radicalização das experiências advindas do documentário e das artes plásticas das décadas anteriores, o que poderia haver de novidade? Seria talvez a transformação do entorno, de como a vida - ordinária, íntima, singular - das pessoas ocupava um novo lugar no mundo que fazia com que as imagens também fossem diferentes, ou se não eram efetivamente diferentes, talvez não pudessem continuar falando do mundo da mesma maneira. Então, meu primeiro desafio nessa pesquisa foi buscar no conceito de dispositivo o funcionamento dessas imagens que não estavam separadas

dos indivíduos, que encontravam nelas e nos campos formados com elas um espaço de produção de si, um espaço de individuação. Esta era a primeira linha a ser seguida.

Desde o primeiro momento desta pesquisa, trabalhei no sentido de não permitir o isolamento das imagens que nos chegam. *Rua de Mão Dupla* é um filme feito por um artista plástico, Cao Guimarães, que se desdobrava de um trabalho feito para a Bienal de São Paulo. Mas, o primeiro interesse neste trabalho aparece justamente pela forma como ele dialogava com os *reality-shows*. Bastante mais simples seria ignorar imagens como as dos vídeos feitos pelos *Barrados no Big Brother*, que trabalhamos na tese. Ficaríamos dentro do universo já constituído do cinema, como se essas novas imagens e dispositivos não fossem parte do que nos forma como indivíduos na *polis* e nas artes, como espectadores e *experts* de si e da imagem. Entretanto, não bastava apontar as diferenças de estrutura, ou as semelhanças genealógicas, era necessário criar condições para afirmar a diferença entre essas imagens ao mesmo tempo em que traçávamos linhas de continuidade entre diversos modos de se inventar dispositivos em que as potências do acaso e do descontrole pudessem atravessar as obras através de conexões heterogêneas. Traça-se assim um mapeamento micropolítico, como intitulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O dispositivo se apresenta como um conjunto de regras que organizam o filme impondo-lhe limites espaço-temporais, controles e desconroles, e se confunde com o que o cineasta Eduardo Coutinho chamou de uma “prisão”. “O que realmente me interessa é o dispositivo, pode-se chamar também de método. Eu fui descobrindo, pouco a pouco, que o dispositivo mais essencial para mim é a prisão espacial. Trata-se de metonímia, eu não quero falar de determinado país, ou religião, idéias gerais eu jogo fora. Eu aprendi que a prisão espacial é fundamental para mim.”<sup>1</sup> Coutinho compartilha uma noção de dispositivo que atravessam as pesquisas

---

<sup>1</sup> *Em nome do real*. Entrevista por Fernando Masini, Revista Trópico, Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2545.1.shl> Acesso em 15 de janeiro de 2007.

de Jean Claude Bernardet<sup>2</sup> e Consuelo Lins<sup>3</sup>, para ficarmos nos trabalhos contemporâneos feitos no Brasil. Bernardet, estabelece ainda uma interessante comparação dos filmes-dispositivo com os *structural-films* como *Wavelength* (1967) de Michael Snow, filmes em que a estrutura – limites e regras - se impõe ao tema ou à narrativa.<sup>4</sup>

Entretanto, as implicações do dispositivo extrapolavam as regras e os limites espaciais e temporais que essas obras trazem para ser o modo de relação entre os diversos elementos constituintes da imagem documental. O que começou a ficar claro na pesquisa foi que os dispositivos não se limitavam a recortes temporais e espaciais em que uma multiplicidade de “atores” estava em relação, assim como o dispositivo como campo de tensão entre forças heterogêneas não era uma exclusividade do cinema. No primeiro capítulo, circulamos pelos trabalhos de Rosangela Rennó (*A última foto*) e de Ricardo Basbaum (*Novas Bases para a Personalidade*); o dispositivo tornava-se um problema político e estético na medida em que a distribuição dos lugares e as possibilidades de invenção de modos de vida e sensibilidades

---

<sup>2</sup> Ao analisar o filme *Dez de Kiarostami*, Bernardet escreve que o título chama atenção para o dispositivo, “que é rigoroso: dez blocos numerados de um a dez; filmagem exclusiva dentro de um carro (do espaço externo aparece apenas o que enxergamos pelas janelas laterais ), duas câmeras fixas instaladas sobre o capô do carro, uma dirigida para o motorista outra para o passageiro. Nada será alterado no decorrer da realização; qualquer coisa que ocorra durante a filmagem, mesmo que imprevista, deverá enquadrar-se no dispositivo” (BERNARDET, 2004, p. 14)

<sup>3</sup> “Dispositivo é um termo que Coutinho começou a usar para se referir aos seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou isso de prisão”, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme, e pode ser; “Filmar dez anos, filmar só gente de costa, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário...” (LINS, 2004, p.101) “São formas frágeis, que não garantem a existência de um filme nem a sua qualidade, mas é um começo, o único possível para o diretor.” (LINS, 2004, p.102)

<sup>4</sup> *Nostalgia* (1971), do artista e teórico americano Hollis Frampton, morto em 1984, é o outro filme citado no livro por Bernardet Frampton que escolhe 13 fotos e as coloca sobre uma boca de um fogão elétrico. Todas as fotos são de alguma forma parte da vida de Frampton, trata-se de um trabalho quase-autobiográfico. Enquanto as fotos queimam e se contorcem Frampton fala a data da foto e faz comentários sobre a imagem, composição, quem estava presente, etc. Cada plano dura 2:40. Mas há um detalhe perturbador, Frampton nunca comenta a foto que estamos vendo, mas a seguinte. No início, tudo parece muito simples, como se o texto dobrasse o que estamos vendo, mas, quando percebemos o dispositivo, a cada imagem tentamos ouvir o texto - para podermos lembrar dele enquanto vemos a foto seguinte e ver a imagem tentando se lembrar do texto que ouvimos na foto anterior. De repente, onde parecia haver redundância - o que demandava pouco esforço do espectador - se torna um jogo muito complexo em que o espectador está sempre perdendo algo em relação às imagens.

<sup>5</sup> Coutinho tem consciência disso, como deixa claro nessa conversa com Consuelo Lins. “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque se não não existe filme. O acaso acontece mas você o controla separando o bom acaso do mau, do inútil” (LINS, 2004, p.190)

eram partes da forma como os dispositivos se apresentavam e se transformavam, parte da forma como artistas e realizadores se aproximavam e se afastavam destes dispositivos, parte da forma como as vidas ocupavam e deslocavam os lugares que lhes haviam sido concedidos.

As regras do dispositivo não garantem que ele se mantenha ativo durante todo o filme, durante todo um documentário. Mesmo em uma obra audiovisual, o dispositivo não ganha suas características essenciais, como a metaestabilidade, desde o seu ponto de partida, ele é sempre um processo, e não um sistema que se organiza fora da experiência. A prisão e a mobilidade, os limites e a contingência, não são elementos isolados e estão ligadas ao modo de operar de um dispositivo em que uma falta de controle é parte constituinte de sua metaestabilidade. Se nos detivermos nas regras que fundam filmes como *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, *Rua de Mão Dupla* ou *33* (2003), de Kiko Goifman, podemos perceber o dispositivo “iniciando” a possibilidade da obra, mas estaremos distantes ainda dos modos desta metaestabilidade aparecer nas interações, escrituras e operações internas ao filme. O dispositivo pensado como uma regra para que o filme aconteça, uma prisão temporal e espacial, não aparece como garantia para um processo de interação perpassada pelo acaso e descontrole, por um lado, e pela escritura, presença múltipla e subjetiva que constitui o filme, por outro. Isto é, a metaestabilidade é constituinte do dispositivo, a invenção de um dispositivo (tal qual Coutinho explicita) não a cristaliza. A noção de metaestabilidade, como vemos, é central e estará em discussão no segundo capítulo da tese, quando retomamos a noção de individuação com Gilbert Simondon.

Esta constatação, de que pelo dispositivo havia uma luta, nos leva a duas premissas que precisamos explicitar. Em primeiro lugar, ao se distanciar de um conjunto de regras e limites, o dispositivo se tornava um campo de tensão e trocas desejáveis, não porque fabricava uma sociabilidade, ou refazia uma malha social, mas porque possibilitava, em um mesmo campo horizontal, a coexistência de vozes, gestos e tempos não necessariamente



harmônicos, freqüentemente dissensuais, o que me interessava bastante. Assim, inventar um dispositivo para que um filme documentário aconteça em alguns momentos foi algo que se confundiu, para mim inclusive, com a formulação de regras e limites em que o documentário deveria acontecer: conseguir um passaporte húngaro, filmar sem passar duas noites na mesma cidade até o dinheiro acabar, cinco equipes em uma só favela durante 24 horas etc. Mas não é sem uma luta e escritura que o dispositivo como lugar de invenção de imagens e modos de individuação resiste.

### **Da heterogeneidade de imagens**

O primeiro capítulo desta pesquisa é dedicado a esta noção de dispositivo, às operações internas e à análise de trabalhos que explicitem o funcionamento de uma obra fundada em um dispositivo. Desde esse primeiro capítulo já estará explícito que não trabalharei com um *corpus* restrito ao campo do documentário. Na tentativa de entender de maneira ampla o contexto em que o documentário contemporâneo aparece, convoco filmes e conceitos dos quais retiramos noções parciais, operando menos como uma análise de conceitos do que os tomando como objetos operacionáveis com os quais dialogamos. Nesse sentido, os conceitos são utilizados como instrumentos, pontualmente. Não faço genealogia dos conceitos, nem os levo às últimas conseqüências. Eles devem operar de modo a explicitar um problema ou uma potência das imagens em geral e do documentário em específico. Nesse sentido, há uma transversalidade entre conceitos. Eles são parte de um processo e de uma tentativa de invenção de perguntas e problemas para o documentário contemporâneo. Os conceitos que atravessam a tese operam como instrumentos para a construção desse estado do documentário atravessado por formas de individuação e regimes de imagens que o afetam e extrapolam. Não se trata de enunciar sobre os

conceitos, mas criar blocos de enunciação com os conceitos. Eles não são isolados para serem analisados, mas montados para abordarmos experiências singulares. Os conceitos não são respostas, mas peças de um pensamento pela montagem.

A noção de dispositivo que trabalho não deixa de ser também um problema, ou uma estratégia metodológica. Não é sem risco que tal método, acentrado, freqüentemente ensaístico e experimental se coloca em prática. Pensar as formas como a vida é capturada pelo trabalho, pela publicidade, pela internet e pelos dispositivos de artistas plásticos é uma opção metodológica explícita, que privilegia as linhas de força e ruptura que atravessam esses objetos e as formas como eles próprios vão afetar o interesse pelo documentário. Corro o risco de colocar em equivalência imagens, obras, forças e práticas, discursivas ou não, mas esse risco tenderia a se confirmar se me dedicasse a analisar as obras de maneira equivalente, o que não é o caso. Convocamos manifestações audiovisuais que no meu entender explicitam e produzem o papel das imagens no mundo contemporâneo bem como os modos como estas convocam as vidas ordinárias. Nesse sentido, permiti-me convocar as imagens mais diversas e heterogêneas para a tese. Mais do que fazer uma análise do campo do documentário ou de obras que estão dentro desse campo, esta pesquisa esteve em torno do campo, mapeando forças e problemas que, de maneira transversal, atravessam realizadores, críticos, personagens e espectadores do documentário.

A tese, que tem o documentário como centro, manteve apenas diálogos pontuais com teoria estabelecida sobre o documentário. A opção de estar em torno, mais atento ao que afeta o documentário do que em uma historicização ou classificação me afastava de autores que muito contribuíram para o campo, como Bill Nichols, François Niney ou Michael Renov. Distanciar-me do campo constituído apresentava-se também como uma necessidade para que eu pudesse incorporar imagens como as dos *Barrados no Big Brother* ou de um vídeo *voyeurístico* no Youtube, algo mais

difícil dentro de um arsenal teórico do documentário. Essas imagens seriam sempre pobres demais, fracas demais. Acabaríamos por abandoná-las, entretanto elas nos demandavam; novas formas de entrada se faziam necessárias. Há um regime de imagens singular e que surge nas últimas décadas. Um regime do qual as imagens documentais fazem parte, mas que a história e a teoria circunscrita a esse campo não é suficiente para traçar o universo contemporâneo de imagens em que o documentário se encontra. Por caminhos erráticos, o documentário nos levará do dispositivo às estratégias de poder contemporâneas do capitalismo imaterial.

Nesse processo, menos do que indicar com que estrutura ou com que filiação as obras se constituem, o maior esforço foi inventar uma prática de transbordamento, de um filme a outro, de um gesto a outro; uma dinâmica de ressonâncias mútuas muito mais multiplicadoras que explicadoras. As imagens escapam assim às interpretações e demandam novas imagens trazendo uma heterogeneidade que é demandada pelas obras, ao mesmo tempo em que é um método em si. É justamente essa impossibilidade de sistematização metodológica que decidimos experimentar, permitindo que conceitos e imagens, gestos e processos de individuação se sobrepusessem e escorregassem uns sobre os outros. Não que a tese opte por um não aprofundamento nos conceitos. Quando abordo a questão da biopolítica, da individuação ou da democracia, acompanho os caminhos e elaborações dos autores que privilegiei, estou atento ao uso e às consequências dos conceitos, entretanto, são as passagens entre eles que podem causar estranheza. É a passagem entre Simondon em 1958 e o capitalismo contemporâneo com Luc Boltanski e Ève Chiapello, por exemplo, que é fruto de uma transposição de problemas e criação entre domínios. Nesse caso específico, Gilles Deleuze e Félix Guattari são responsáveis. Uma importante parte do que os sociólogos chamaram de uma *crítica artística* ao capitalismo é fundada no pensamento pós-68 e trabalhada pelos filósofos fortemente influenciados, por sua vez, pelo pensamento crítico ao *substancialismo* e ao

*hylemorfismo* de Gilbert Simondon (SIMONDON, 2007), que trabalharei no capítulo 2.

Ao perceber que o dispositivo implicava uma relação de forças e experiências que extrapolavam os filmes-dispositivos, opto nesta pesquisa por fazer um movimento mais arriscado. A partir da conceituação de dispositivo, abro a possibilidade de continuar trabalhando com a noção como um campo de tensões no qual as relações se fazem políticas, o que implica na tentativa de os poderes se absterem da convivência em um dispositivo, justamente porque passo a entender que no seu interior dissensos e experiências com a diferença são inevitáveis. Pelo dispositivo havia uma luta. O dispositivo se distanciava assim da noção de filme-dispositivo para ser um campo a ser constituído ou não em uma grande quantidade de obras em que o acaso, o descontrole, a metaestabilidade e o acontecimento estavam em jogo. Ou seja, as potências dos dispositivos não estão restritas às obras ditas filmes-dispositivos; aquelas que inventam situações para a possibilidade de um acontecimento. Para compreender e operar os poderes e forças neste campo heterogêneo de tensões que é o dispositivo, dedico grande parte do segundo capítulo desta pesquisa ao desenvolvimento dos conceitos que nos permitem navegar nos dispositivos e, próximo a Simondon, me aproximo da noção de individuação como o modo de os indivíduos se afetarem pelo movimentos, experiências e acontecimentos de um todo coletivo e heterogêneo em que o indivíduo está constantemente se constituindo e se defasando em relação a si mesmo, em individuação. O lugar do indivíduo torna-se assim um lugar imanente e não estruturado em que o documentário e a imagem tomam parte de uma produção coletiva e anacrônica. O dispositivo tornava-se um campo a ser reivindicado, a ser mantido, inventado e criado em que o indivíduo poderia, como diz Simondon, viver a virtualidade de um ser polifásico em que o passado pré-individual acompanha a existência do ser se mantendo como germe para novas individuações. Neste capítulo, para entendermos a individuação, nos aproximamos de conceitos advindos do próprio universo de Simondon, como metaestabilidade, da noção

de modulação que Deleuze compartilhará e desenvolverá a partir de Simondon e da dinâmica entre o virtual e o atual, cara ao pensamento de Deleuze e recuperada por pensadores como Pierre Levy (LEVY, 2001). Estes conceitos nos ajudaram a fazer transições mais complexas, ou seja, entre o que afeta a imagem e o que afeta a vida.

### **Representação e experiência**

Pensar o documentário como inventor de um dispositivo implica perceber que para que ele exista os atores são também produtores do dispositivo. É nesse sentido que a noção de experiência e, especificamente, de imagem-experiência aparece. Se o dispositivo depende de uma atuação dos indivíduos e não de uma livre interação entre partes isoladas e absolutamente desconectadas, isso nos leva a investigar o papel dessas forças e indivíduos que forjam o dispositivo. Duas possibilidades se apresentavam e, dessas, privilegiamos uma.

A primeira se apresenta como uma força que em um momento é parte do dispositivo e em outro se exclui, passando a atuar de fora, não mais tocada pela tensão existente entre múltiplos atores, lugares de fala, discursos e estéticas. A segunda aparece como força que interfere no dispositivo para mantê-lo como campo de tensão, sem se excluir do dispositivo como campo democrático, como veremos à frente.

Esses dois gestos são absolutamente distintos, apesar de serem feitos por indivíduos que atuam sobre e no dispositivo. O primeiro transforma o dispositivo em um encontro heterogêneo voltado para um fim, limitando e ordenando o que podem as partes do dispositivo. O segundo impede que uma força se exclua, resguardando o excesso próprio às partes. Como parece evidente, é justamente no momento em que a imagem aparece como um dos atores que resguardam o excesso e mantém a virtualidade das partes que a imagem se torna uma imagem-experiência.

Para Bill Nichols (NICHOLS, 1994, 2007) o filme não duplica o indivíduo, claro, mas se coloca no lugar dele. É representado por ele. Esta percepção de Nichols será questionada ao longo deste trabalho. Não de maneira direta, mas como princípio mesmo. A noção de dispositivo e experiência se distancia da representação. Nestes casos, como veremos, os enunciados tendem a ser coletivos, enquanto a representação funciona com enunciados individualizantes que impõem separações mais explícitas entre autores e filmados, documentaristas e personagens. A experiência é excessiva à representação, excessiva ao pensamento que transforma o múltiplo em uno, como no caso da representação. A noção de excesso será trabalhada no capítulo 3. Toda experiência implica um suplemento, um excesso em relação ao dizível e ao sensível de um determinado dispositivo; um excesso que não é uma multiplicidade de partes, mas de mundos possíveis. Um incomensurável lá onde os corpos circulam e se relacionam. Uma impossibilidade de unidade entre os atores de um campo democrático. Mas, como veremos, também no capítulo três, não é em oposição à representação que pensaremos essas imagens. Com essas noções desenvolvemos as virtualidades da imagem-experiência e do movimento de desindividuação como uma potência do documentário em forjar acontecimentos. Para tal, exploramos a noção de experiência e desindividuação com Foucault, problematizando a tradicional dicotomia entre eu e o outro com a qual se pensa o documentário.

Trata-se justamente de uma multiplicação necessária, um esforço que intensifica o que o simples visível tende a organizar e a imobilizar. Trazendo a imagem para a tensão do múltiplo, retiramos dela seu caráter exemplar. Ela não ilustra ou responde a um problema já dado. Insere-se assim a imagem na experiência de quem pensa e vive. A imagem se desdobra entre uma presença de um saber sobre o que nela há de visível e um não-saber, não como enunciado, mas como abertura para outras imagens e linhas do dispositivo – indivíduos, memórias, poderes, etc. A representação então é

menos um problema conceitual nesta pesquisa do que uma face da imagem, uma das linhas de força e ação que atravessa as imagens. Para Rancière, uma arte anti-representativa não é uma arte que nega a representação, mas que não tem limites quanto às formas ou meios de representação, o que ele chamou de *Regime Estético*. O embate de Rancière é para que certos temas não sejam eleitos como irrepresentáveis, como se nenhuma imagem pudesse ser feita sobre a *Shoah*, por exemplo. Nem que se espere imagens-totais, imagens que dariam conta da totalidade do evento, algo que só seria possível fazendo apelo a uma imagem do sublime. Tanto Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2003) quanto Rancière (RANCIÈRE, 2003) se distanciam de uma visão dicotômica relacionada à representação ou à ausência dela. No campo do documentário esse recuo é bastante mais difícil. Entretanto, é seguindo essa pista, de uma imagem precária, fragmentada, lacunar, incompleta, por vezes é apenas um resto, que seguimos a produzi-las e pensá-las. A imagem vai assim buscar o espectador para participar de sua precariedade e também do excesso da experiência, da possibilidade de acontecimento que existe na virtualidade da imagem .

O que existe na história, na vida, no indivíduo entra no dispositivo como parte de um todo móvel e modulável distante de uma instância exterior que pudesse, de fora, organizar uma representação, ajustar uma imagem a um indivíduo, reduzindo assim a imagem a uma significação discursiva. A primeira inadequação surge então no momento em que o realizador se retira do seu lugar separado do dispositivo para fazer parte dele, habitar a imagem em uma invenção coletiva do pensamento.

### **Antes e depois das imagens**

Se nos concentramos nas forças e na produção de deslocamentos sensíveis provocados pelas imagens, mais do que na interpretação destas, é justamente o que antecede e o que sucede às imagens que deve também nos interessar. O extra-campo aqui não é espacial ou um *espaço qualquer*

como em um filme de Antonioni, mas novas imagens, outras mediações, outros processos de individuação. O documentarista, como parte deste dispositivo, aparece como um operador de forças, experimentador. Se propus a noção de imagem-experiência é justamente nessas entrelinhas de um dispositivo – forças que extrapolam o cinema e o documentário – que ela aparece. Um processo de montagem não regido por uma instância exterior. A imagem, a vida e o outro precisam estar sempre encontrando rasgos que os levem às outras vidas e imagens. Estes rasgos que operamos aqui são freqüentemente anacrônicos, recuperam filmes e conceitos a partir de uma elaboração contemporânea, racham o tempo trazendo um não-saber essencial diante das imagens.

Certas imagens nos forçam a pensar, nos colocam diante da alteridade e da impossibilidade de não incorporá-las nas maneiras como continuamos a produzir enunciados, outras são isoladas, como se não pudesse participar da multiplicidade em que as imagens se encontram, uma tensionando a outra. É parte desta estratégia não privilegiar uma periodização dos filmes e objetos que cruzam esta pesquisa. Não é necessário que dialoguemos apenas com conceitos e imagens contemporâneos para abordarmos e inventarmos as questões que circulam no campo do documentário contemporâneo. Atentar para os gestos presentes em filmes como *Lost, Lost, Lost* (1979) de Jonas Mekas ou *Jardim Nova Bahia* (1971) de Aluysio Raulino, foi uma forma de inseri-los também em outra temporalidade. Focar esses filmes se justificava menos como uma forma de fazer um percurso histórico do que tornar essas mesmas imagens operadoras no presente. George Didi-Huberman nos fala assim sobre essa dimensão anacrônica da imagem e do trabalho que com elas realizamos.

A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade a dupla face* [...] Essa temporalidade a dupla face foi dada por Warburg (Aby), depois por Benjamin (Walter) – cada um com seu próprio vocabulário – como a condição mínima para não reduzir a imagem a um simples



documento da história e, simetricamente, para não idealizar a obra de arte em um puro momento do absoluto (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 91, tradução nossa).

Esta lição nos é cara, a liberdade de transitar entre tempos e filmes, entre Mekas e Raulyno, é parte de uma aposta da relevância anacrônica como forma de fazer sobreviver e respirar as imagens e as afinidades entre produções. No caso de *Jardim Nova Bahia*, uma proposta fracassada, segundo Jean Claude Bernardet (BERNARDET, 2003), é no diálogo com filmes contemporâneos – *A pessoa é para o que nasce* (2006) e *No rastro do Camaleão* (2007) – e com novas formas de olhar o documentário, movidas por questões contemporâneas, que podemos voltar ao filme para rever a relevância e a potência do projeto. O anacronismo é uma forma de acionar novos devires, uma relação com o tempo inseparável de sua virtualidade. Configuração e desconfiguração do futuro e do passado, forjando objetos policrônicos e sobredeterminados (DIDI-HUBERMAN, 2000), distantes de uma especificidade temporal.

A experiência com as imagens que escolhemos é então freqüentemente parte de um fazer – montagens, conexões, choques – e não da produção de uma unidade de saber e enquadramento. Cada conexão é uma passagem, mas também a distância enfatizada. A opção ensaística se explicita na impossibilidade de concluir os efeitos de nossa própria prática de aproximações entre campos, conceitos e imagens heterogêneas. Se nos interessam o acontecimento, a virtualidade e a experiência é por conta do buraco que buscamos no saber e para tal o esforço não há código ou regra. Mas, esse buraco não é o fim em si, é apenas o início para novas passagens.

Nesse sentido, o desafio desta pesquisa passa pelo diálogo com o processo criativo das obras e um tracejamento de linhas entre esses processos e um estado mais geral da imagem em que a vida das pessoas é a potência que mais interessa. Trata-se de uma cartografia de tensões em torno da imagem e das subjetividades midiáticas (BALTAR, 2007) contemporâneas. As imagens dos documentários não estão imunes a esses

outros poderes, outras imagens e outras formas de experiência. Experiências advindas de múltiplos campos e mídias.

Na verdade, talvez possamos dizer que se trata de um outro tipo de abordagem, aquela que no lugar de se aprofundar na imagem ou no filme, conecta com outras imagens, outros modos de ser, outras éticas e forças. A relação com as obras torna-se assim um processo de montagem que rompe com os isolamentos do campo em que ela tradicionalmente poderia se encontrar. Seguindo a fórmula de Jean Luc Godard: “não há imagem, apenas imagens. E existe uma certa forma de composição das imagens; assim que há duas, há três. É o fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema” (GODARD, 1998, p. 430, tradução nossa).

A escolha do *corpus* poderia ser feita a partir de delimitações de gênero no interior do gesto que eu privilegiara. Se eu assim o fizesse, poderia escolher trabalhar como filmes-diário, auto-retratos, filmes de viagem ou documentários performáticos para tratar da imagem-experiência, o que na verdade pautou a tese durante uma boa parte da pesquisa. Mas, a escolha destes subgêneros colocava novamente o problema de criar fronteiras em um espaço de misturas, ao mesmo tempo em que não deixava a abertura para me aproximar de gestos e detalhes presentes em filmes que não se encaixassem nos sub-gêneros. Ao mesmo tempo, a atenção que eu vinha dedicando aos processos de individuação e potencialização da vida como *resistência paradoxal*, explicitado no capítulo 4 e tão própria à biopolítica contemporânea, me demandavam uma atenção a outros problemas e imagens que não cabiam neste limite. Só abordando o documentário como parte de um dispositivo bastante mais amplo era possível pensar o que efetivamente me interessava: suas formas de participar na invenção da realidade que se serve da vida e reinventa suas potências. De certa maneira, a tese aparece em um processo de constantes embates com os filmes e as teorias em que eles eram responsáveis pela negação, confirmação e complexificação das minhas hipóteses. Multiplicavam-se as forças que atravessam os filmes da mesma maneira que elas tornavam-se a conexão

para outras imagens e conceitos. De um conceito a outro há idéias que se repetem e o encontro com diferentes campos e autores é também uma forma de uma idéia não parar de se diferenciar.

A primeira interrogação em relação à imagem-experiência (capítulos dois e três) foi em torno de trabalhos em que os realizadores estavam diretamente implicados nas obras; Carlos Magno, Agnès Varda, Jonas Mekas e Antoine D'Agata. Trabalhos que habitam a vida sem fazerem parte de uma estratégia verídica – que freqüentemente passa pela reflexividade - em que o descontrolado e a primeira pessoa se tornam sinônimos de transparência. O desafio dessas obras se constituía então em manter os filmes como lugar de invenção e criação que não respeita as fronteiras do que é individual ou coletivo e impossibilita a captura da diferença e do singular como identidade catalogável – captura essa que opera uma nova separação do indivíduo de um devir coletivo. Por um lado a vida ganha dimensões que a conectam com o que há de pré-individual, coletivo, afetivo e anacrônico e, de outro, dependentes dessa criação sensível e afetiva, está o espetáculo e o capital que se esforça em capturar a mesma vida em forma de produtos: *Retrato Celular*, *Big Brother*, propaganda de seguro de vida, tênis Puma. Me interessou continuar na trilha da experiência e do dispositivo em torno de imagens muito pessoais que, ao mesmo tempo em que colocavam a própria vida em cena, operavam uma escritura desindividualizante, uma montagem que operava sempre um conhecimento e uma saída de si e da cena. Imagem bifurcada em que o eu se coloca no centro de um processo que o divide em dois incessantemente.

### **Convite à experiência**

Certamente que esta saída de si não se resume a uma liberação individual, uma *prática de si* desconectada de uma dimensão política e coletiva. Ou seja, a experiência não é apenas a verdade daquele que a vive – do experimentador, do artista – mas também do leitor, do espectador. A obra

atua para o espectador como um *shifter*<sup>5</sup> de subjetivação (GUATTARI, 1992), provocando uma ruptura molecular susceptível de perturbar as redundâncias dominantes, ou seja, a obra, uma vez que é experiência, atua convocando o outro. Outro, não como o que se opõe ao “eu”, mas como o que se opõe ao mesmo. É neste lugar, em oposição ao mesmo, que o espectador existe. Todo um esforço ético e estético para dar conta do óbvio: o *eu* não fala, o *eu* não diz, ele é parte da linguagem e opera no seu interior. Dizer *eu*, nessa política da imagem, é uma forma de operar simultaneamente uma reapropriação da linguagem, uma saída de si com as imagens.

Essa experiência desindividualizante, se pensada dentro do dispositivo, operava, por um lado, uma elaboração de uma arquitetura e de uma lógica relacional e dissensual, por outro, um abandono desse mesmo espaço. Não se tratava de operar de fora, como em um *Big Brother* ou *Estamira* (2006), que trabalhamos no quinto capítulo, mas de perder as amarras em relação às linhas mais ativas que produzem sons e imagens. Em outros momentos implicava uma volta, uma reorganização deste campo de possibilidades que é o dispositivo. Esse ir e vir dos indivíduos que alinhavam a cena foi frequentemente o gesto que fazia o filme ser permeado pelo mundo e pelas forças excêntricas ao que o filme tinha em mãos. Esses movimentos de saída - o realizador que não mais dirige, o personagem que não mais responde, o espectador que se exclui – foram formas de criar esse campo sem finalidade, essa falta de limite para as possibilidades enunciativas nas imagens e sons que privilegiei. O documentário aparece assim como construção e deslocamento, subjetivação e desindividuação, só assim podemos imaginar um corte vindo de *não-sei-quem*, *não-se-sabe-como*, uma palavra intempestiva, uma imagem que tudo bifurcaria; só assim era possível pensar o documentário como um espaço onde a desigualdade seria colocada à prova, como um espaço escandaloso a ser ocupado por *um qualquer* (GUIMARÃES, 2007). Apenas neste *cuidado abandonado* seriam possíveis as necessárias inadequações entre os nomes, as identidades e os papéis

---

<sup>5</sup> Algo que muda de lugar, de posição, transforma.

que deveriam ser cumpridos; a criança agindo como adulto, o cineasta como criança, o pai como cineasta, o filho como repórter, etc. As inadequações, estavam impregnadas pela política, pela perturbação dos lugares designados a cada um dos atores presentes. O filme não é nem início nem fim de um movimento, mas mais um gesto no interior de um grande dispositivo de luta e criação em que a vida não está separada do que age e cria e nem imune ao que a modula. O documentarista faz parte de uma política na medida em que seus gestos e palavras se esforçam em estar no mundo e em sua imanência, no que se apresenta como mundo, ou seja, incluindo-se no que existe e ao mesmo tempo abandonando o que existe, deixando o mundo conhecido, como se sua saída fosse em si o que transforma a percepção.

### **Estética e Política**

A política encontrava a estética não porque tornava o espectador, ou qualquer dos indivíduos participantes do dispositivo, consciente de um determinado estado das coisas – não é pela ausência de denúncias que a exploração continua a existir - mas porque entre a estética e a política se configura uma certa organização das formas e dos objetos, do que está dado a dizer e sentir que pode mobilizar ou não um gesto ou uma palavra que fure os lugares, as configurações espaciais e temporais nas quais os indivíduos se encontram. Desde sempre soubemos que a força do documentário não estava na possibilidade de a minoria se expressar, isso estava resolvido de antemão. A presença do explorado e excluído na imagem não garante nada, a presença dos gestos lentos e invisíveis ou a pura contemplação da impossibilidade de agir tampouco. Podemos dizer que o valor de uma obra está nos signos que nos revela e na possibilidade de combiná-las, possibilidade essa que só se dá como uma construção rítmica, a pausa e a aceleração, a rarefação e o excesso, o silêncio e o estrondo, a ligação e a fissura, o mecânico e o delírio.

A cada momento da tese estiveram em jogo estratégias de captura e

resistência das formas como a vida se singularizava. Este percurso teórico foi se forjando no adensamento do problema do documentário como o que dá a ver formas de vida excluídas, exploradas e singulares, aquelas que provocam menos interesse e espetáculo, aquelas ordinárias e repetitivas. Desde minha concentração no dispositivo como estratégia para a construção do filme, a busca foi por essa conexão entre uma escritura contemporânea, confrontada com problemas contemporâneos, e esses modos de vida.

Não se tratava de pensar uma oposição entre o documentário e o mundo, entre o documentário e vida, mas entendê-lo como participante em um processo que não exclui nem a vida nem o cinema. A vida e os documentários – e todos os operadores do sensível – ciência, arte, tecnologia – têm em potência a possibilidade de serem fundos de virtualidade que operam a individuação e foi esse princípio que levou a pesquisa para caminhos pouco esperados no início. A cada passo com esta aposta, me deparei com poderes e forças que precisaram ser trabalhados, para isso me dediquei a pensar os modos de captura das singularidades e diferenças no capitalismo contemporâneo, me aproximando de Antonio Negri, Michael Hardt, Félix Guattari e André Gorz, tentando entender os limites do paradoxo que se colocava para nossa aposta inicial, ligada às potências conectivas do dispositivo. Se o documentário e o capital estavam interessados justamente nas potências vitais, experimentais e conectivas dos indivíduos, era esse paradoxo que deveríamos enfrentar.

### **A vida como valor em si**

Seguindo a trilha deixada por Guattari quando, em 1970, durante uma entrevista, diz que hoje o que mais interessa as forças produtivas é que os indivíduos sejam eles mesmos, fazemos um caminho que entrecruza um diagnóstico contemporâneo sobre o discurso e formas de atuar da elite do capitalismo mundial feito pelos sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello em *O Novo Espírito do Capitalismo* (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 1999) e os

caminhos da biopolítica de Foucault à atualização feita por autores como Antonio Negri, Michael Hardt e Maurício Lazzarato. Este caminho nos explicitava que era o lugar mesmo da vida ordinária e das singularidades que tradicionalmente interessaram o documentário que se modificava. De certa maneira, esse quarto capítulo abre uma segunda parte da tese em que aponto para os limites do elogio à experiência que aparecia até ali. A experiência, a produção subjetiva, o elogio ao conexionismo não estavam separados de um paradoxo próprio às formas como a vida e suas potências estéticas, conexionistas e afetivas interessam os mais diversos poderes. O elogio e a apresentação das potências conectivas da experiência e da individuação que alimentava as imagens-experiência no seio dos dispositivos poderia mesmo ter levado a termo esta pesquisa. Na verdade, este era o desafio inicial. Quando anunciei que pelo dispositivo há uma luta, que o filme-dispositivo não estava dado e resolvido pelas regras que o ensinam, talvez estivesse justamente anunciando os limites e paradoxos de um elogio à produção de subjetividade e da experiência como ação política e como força de resistência.

Encerro esse capítulo com uma análise mais detalhada da operação biopolítica que ocorre nos vídeos dos *Barrados no Big Brother*. Os vídeos de pessoas que não foram aceitas como participantes do programa da Rede Globo são disponibilizados no site da empresa. Estes vídeos são paradigmáticos do processo violento com que o poder do capital opera se apropriando e rejeitando individuações, ao mesmo tempo em que a noção de assujeitamento parece ser pouco operante para pensarmos os modos de estar na imagem e no mundo daqueles indivíduos.

O quinto e último capítulo é dedicado exclusivamente a filmes ligados ao campo do documentário e com eles o conceito de democracia ganha consistência. Os filmes são: *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aluysio Raulino, *Mato Eles?* (1982) de Sérgio Bianchi, *A pessoa é para o que nasce* (2003) de

Roberto Berliner, *Estamira* (2006), de Marcos Prado e *No rastro do Camaleão* (2007), de Eric Laurence.

Este capítulo tem caráter conclusivo na medida em que me permito análises mais longas, sobretudo do filme de Marcos Prado e pela volta e concentração no documentário. Neste momento faço, talvez, o mais difícil movimento conceitual da tese. Na aproximação que fizemos com a biopolítica contemporânea e o necessário processo paradoxal entre a captura das potências imateriais da vida e as resistências e excessos inerentes a essas potências, tentamos introduzir um movimento mais dissensual e conflituoso no contexto biopolítico. Negri e Hardt, por exemplo, no final de *Multidão* escrevem que é possível que em um “futuro biopolítico (depois da derrota do biopoder) a guerra já não seja possível e a intensidade da comunicação e da cooperação entre as singularidades (trabalhadores e/ou cidadãos) destrua sua possibilidade” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 438). A derrota do biopoder para os autores, como sabemos, se faz pela própria biopolítica, mas o futuro utópico de contornos marxistas baseado em uma concepção de amor “mais generosa e irrestrita” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 439) nos parece se distanciar excessivamente da imanência que buscamos ao formular a noção de imagem-experiência e dos modos de funcionamento que privilegiamos no dispositivo. Se, por um lado, a multidão tem fobia do conflito, como afirmou Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2002), por outro, o conflito e o dissenso podem facilmente tender para a dicotomia que enseja uma perda do que garante a própria democracia, a saber, a multiplicidade e a entrada de atores intempestivos no que modula o dispositivo, no que perturba a partilha do sensível, noção que trabalhamos no quinto capítulo. Não pretendo aqui deixar uma solução ou uma terceira via para o debate, mas marcar uma dupla presença em que nem um nem outro podem ser eliminados. No uno – povo – em uma acepção mais tradicional – não compartilhada por Rancière (o povo não é uma unidade de partes, mas um processo que coloca em cena todo tipo de singularidade (RANCIÈRE, 2002)) - perde-se a multiplicidade, o devir a virtualidade, por outro lado, quando se nega o conflito e o dissenso,



corre-se o risco de creditar à multidão um destino inexorável ligado a ela. É com a noção de uma *igualdade dissensual* que no último capítulo transitamos com filmes nesses limites e potências dos indivíduos e dos poderes que interrompem o próprio paradoxo biopolítico.

## Capítulo 1

### Mapeando dispositivos: o problema colocado

No belo e engajado texto *Sob o risco do real* (COMOLLI, 2001), o crítico e cineasta francês Jean Louis Comolli escreve que o imperativo de como filmar - coração do trabalho do cineasta – coloca-se como a mais violenta necessidade: “não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme?” Este pequeno deslocamento que Comolli apresenta nessa reflexão exprime a dificuldade que enfrentam os realizadores diante da prática do documentário. Não é através da elaboração de uma linguagem cinematográfica que o filme irá aparecer. Não se trata de pensar o quadro, a fotografia, o roteiro, mas, antes disso, de inventar condições para que as imagens surjam. Preocupado com um saber sobre a imagem e o espetáculo que atravessa o mundo, Comolli expõe a necessidade de inventar uma maneira para que haja filme, na medida em que filmar é também escapar dos roteiros que se impõem antes mesmo que os filmes sejam feitos. Desta forma, na tentativa de inventar condições para a existência de um filme, antes mesmo de uma escolha de temas ou técnicas, é que os filmes-dispositivos se apresentam.

No dispositivo, as imagens não se apresentam como fim, mas como ponte, ligação, conexão e parte de uma experiência que se dá com a imagem, mas não na imagem. Frequentemente a imagem se enfraquece, para se fazer conexão com a potência do dispositivo. Talvez, dizer que a imagem se enfraquece seja um equívoco, melhor dizer que ela faz um papel de passagem, de mediação, em que a experiência se faz com ela e não a tendo como fim. O dispositivo estabelece encontros da realidade com a intervenção, supondo sempre uma relação com o real que desconhece suas possibilidades, apontado para uma virtualidade do próprio real. A cada atualização em imagem, uma parte do dispositivo ainda se mantém presente.

A imagem é, a cada momento, materialização de uma criação, já que não é um simples possível, e ponte para o dispositivo e suas virtualidades.

A câmera se inscreve no dispositivo como um elemento decisivo, mas não mais entre sujeitos. Este deslocamento da câmera para o interior do dispositivo traz para a imagem uma impossibilidade de separar a objetividade do olhar maquínico da operação que faz surgir o filme. Não se trata de uma reflexividade como nos acostumamos a ver a partir dos anos 60, - o aparato cinematográfico presente, a exposição das estratégias clássicas, a metalinguagem. No dispositivo, ela opera ao mesmo tempo como máquina de captação e elemento de modulação dos atores do dispositivo.

### **1.1 *Rua de Mão Dupla* (2003), de Cao Guimarães**

Em *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, pares de pessoas que não se conhecem são convidadas a trocar de casa durante 24 horas. Nestas horas passadas na casa do outro, a pessoa filma o que quiser e tenta descobrir quem morava ali, seu sexo, características, gostos, etc; ao mesmo tempo em que faz a experiência da casa do outro. Depois de filmar a casa estranha e nela dormir uma noite, cada pessoa fala à câmera da sua experiência e das características do desconhecido dono da casa. O filme é formado por dois tipos distintos de imagens. Uma feita pelos participantes, outra pelo cineasta. Na primeira os personagens se filmam na casa alheia, na segunda eles são entrevistados sobre a experiência. Nos dois casos, elas aparecem dividindo a tela (Fig.1). O filme é formado por três blocos. Em cada bloco um par de pessoas troca de casa e depois é entrevistado.

Há, nas imagens de *Rua de mão dupla*, uma pobreza, um amadorismo, uma falta de cuidado em relação ao “bem filmado”, que não deveria ser diferente. As imagens são produzidas por pessoas que, pela primeira vez, estão operando uma câmera – na sua maioria. Mas, além da falta de habilidade ou de um saber técnico específico, o que parece ser revelador na imagem é o papel mesmo que a câmera tem para os

participantes. A câmera é o aparelho da descoberta, não se olha e depois se filma; filmar e descobrir são ações contíguas de um dispositivo que tem como princípio transformar todos os objetos da casa do outro em objetos problemáticos. A casa e toda sua organização é desnaturalizada pelo dispositivo do filme e é com a câmera que se interroga essa desnaturalização. São inúmeros os desdobramentos deste olhar renovado que um participante coloca sobre o lar do outro, sobre o que há muito é o ordinário para quem mora na casa.

O poeta Roberto Soares, por exemplo, abre uma gaveta de talheres na cozinha e sua mão entra no quadro. Uma cena recorrente neste tipo de imagem: filmar a própria mão, como veremos adiante com Agnes Varda e Jonas Mekas. A exploração tátil transforma-se ainda em experiência sonora, o poeta pega as colheres e as devolve à gaveta como que experimentando seus sons, suas temperaturas, talvez experimentando a própria gravidade. Esse estranhamento do ordinário é a tônica do dispositivo de *Rua de Mão Dupla*. Para Roberto Soares nada que aparece é conhecido, nem mesmo uma colher. O estranho está no fato de os participantes estarem na casa do outro, mas também pela presença da câmera como aparelho de exploração. A fala do poeta, ainda no apartamento em que passou as 24 horas, é marcada por esse estranhamento. Sua fala é pontuada por longos silêncios e uma enumeração dos próprios objetos: “as roupas, as caras, o telefone que tocava, a geladeira, o fogão, a água, o ambiente externo. Como pode ser isso?, fiquei pensando. O que representa isso nesse momento do mundo, para as artes, para as linguagens? Você abrir a porta da sua casa e deixar uma pessoa entrar e conviver com você ausente.” [...] “O telefone toca de novo, curiosidade, eu não atendo. Quem seria?” [...] “Computador, Guinness Book, História de Belo Horizonte, muita informação, os banheiros a toalha, o robe, as maquilagens, os óculos...” Esta enumeração explicita, metaforicamente, o dispositivo atravessado por forças que traçam linhas que produzem uma sintaxe, como a tentativa de falar sobre o outro, e forças paratáticas que mantêm o isolamento dos objetos e afetos, sem formar uma

unidade. A fala de Soares é reveladora de uma distância entre a noite passada no apartamento e a elaboração da experiência; o que o filme documenta é uma entrada na elaboração de Soares, uma elaboração que está se fazendo ali, com o filme. Sabemos que em breve não veremos mais o personagem, mas a experiência está longe de seu fim.

Talvez não seja pobreza a melhor palavra para se referir a estas imagens, uma vez que o que interessa nelas não é uma estetização do mundo, nem uma proficiência técnica, mas a dimensão mesmo de uma imagem-experiência que estranha os objetos e o mundo, e implica os indivíduos em um processo de produção de si que é também coletivo. O estranhamento não se dá por uma característica da imagem em si, não por uma temporalidade excessivamente longa, não pela duração e, nem tampouco, unicamente, por uma desconexão com os encadeamentos orgânicos da narrativa. O que faz ver o estranhamento e provoca o descontrolo nestas imagens é o dispositivo<sup>6</sup>.

O que há para ser visto e pensado no filme surge a partir da invenção de um dispositivo. É no interior de um dispositivo que se agenciam as relações entre indivíduos<sup>7</sup> e grupos sem que se funde um sistema. Ao dispositivo, falta a coerência interna, faltam as fronteiras que o separariam de outros dispositivos. O dispositivo é o nome de uma multiplicidade dinâmica;

---

<sup>6</sup> Baudry trouxe para o cinema o conceito de Dispositivo em dois textos seminais; "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" (1970) "Dispositivo: Aproximações Metapsicológicas da Impressão de Realidade" (1975). Para o francês, o dispositivo cinematográfico é produtor de um "efeito cinema" que inventa uma relação entre espectadores e imagem onde o que é colocado na tela é recebido pelo espectador como apresentação do mundo e não como uma representação. Para Baudry este efeito – comparável à caverna de Platão – é condicionado pela forma como somos levados a receber as imagens; imóveis, no escuro, e com uma luz que vêm das nossas costas. Segundo Baudry, é o próprio dispositivo que cria a impressão de realidade, não as imagens apresentadas. Esta impressão de realidade atua para Baudry como um sonho – mais que real – onde o espectador se vê envolvido e sem margem de ação. Esse brevíssimo resumo da teoria do dispositivo de Baudry não pretende dar conta da sua tese, já bastante discutida e criticada, sobretudo por sua visão essencialista do efeito-cinema. Mas o conceito de Baudry guarda nuances que não merecem ser desprezadas, como a própria abertura que este forjou para que a noção de dispositivo fosse também trabalhada mais tarde e de maneira bastante rica por Philippe Dubois e Anne Marie Duguet na análise dos dispositivos das vídeo-instalações. A análise dos dispositivos introduziu uma variável espacial no contato com as obras que se fez de grande importância na relação que os teóricos acima citados iriam estabelecer com as obras advindas do vídeo a partir dos anos 70. Interessa-nos no momento apenas deixar claro que aqui trabalhamos com a mesma palavra, mas com um conceito bastante diverso, mais próximo da noção de conceito de Foucault e Deleuze, como veremos adiante.

<sup>7</sup> Para um histórico da noção de indivíduo ver: ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p. 129/134.

uma metaestabilidade, ou seja, um equilíbrio não definido pela estabilidade. No dispositivo não é o grupo que forma o indivíduo ou vice-versa. No interior do dispositivo se dão as individuações, coletivas e individuais.

A filosofia de Foucault muitas vezes se apresenta como uma análise de “dispositivos” concretos. Mas o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada linha está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores (DELEUZE, 1989, p. 316, tradução nossa).

O dispositivo é uma potência rizomática em que pontos heterogêneos podem se conectar com qualquer outro ponto ao mesmo tempo em que estas conexões não são regidas por um sistema de códigos anteriores às conexões. Potência ética e estética do múltiplo em que “cada traço não reenvia necessariamente a um traço lingüístico: encadeamentos semióticos de várias naturezas são conectados a modos de encodagem muito diversos, encadeamentos biológicos, políticos, econômicos, etc, colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 13, tradução nossa). Neste universo heterogêneo, de relações a-significantes, o que é dito e ouvido, visto e mostrado, constitui um campo de possibilidades do sensível.

Em um documentário ou numa instalação em que 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 o descontrole. A potência do dispositivo impede assim o duplo risco da imagem e da experiência estética contemporânea, a saber: a repetição sem diferença baseada em uma sucessão causal e na desordem, de tudo desconectada, caótica e separada do dispositivo e da tensão nele presente. Mas, pela

existência do dispositivo existe uma luta, para que nele o comum e o dissenso possam conviver como modos de existência. As regras do dispositivo, entretanto, não garantem que ele se mantenha durante todo o filme. Mesmo em uma obra audiovisual, o dispositivo não ganha suas características essenciais, como a metaestabilidade, desde o seu ponto de partida. Como processo, ele não é um sistema que se organiza fora da experiência. A *prisão* e a mobilidade, os limites e a contingência, não são elementos isolados e estão ligados ao modo de operar de um dispositivo em que uma falta de controle é parte constituinte de sua metaestabilidade. Se nos detemos nas regras que fundam uma determinada obra podemos perceber o dispositivo “iniciando” a possibilidade da obra, - duas semanas em um morro, cinco equipes durante 24 horas na passagem do ano, 33 dias para encontrar a mãe biológica, viajar até o dinheiro acabar, etc - mas ainda estaremos distantes dos modos desta metaestabilidade aparecer nas interações e escrituras – escolhas, sacrifícios, perdas, articulações (COMOLLI, 2004, p. 212). O dispositivo, pensado como uma regra para que o filme aconteça, uma prisão temporal e espacial, não constitui em si sua dimensão metaestável, não funciona como garantia para um processo de interação perpassada pelo acaso e descontrole por um lado e pela escritura, presença múltipla e subjetiva que constitui o trabalho, por outro. Isto é, a metaestabilidade é constituinte do dispositivo, mas, a invenção de um dispositivo (tal qual Coutinho explicita), não cristaliza a metaestabilidade.<sup>8</sup>

No caso das obras em que o dispositivo é aparentemente muito rígido – *Rua de Mão Dupla*, *BNP*<sup>9</sup> –, a dificuldade reside em conseguirmos manter uma distância em relação a esse início, como se ali estivessem dadas de maneira definitiva as bases para que a experiência seja feita. Na verdade, não estamos distante de uma ciência exata em que a experiência tem valor a partir da manutenção das premissas. A objetividade das premissas dos

---

<sup>8</sup> Coutinho tem consciência disso, como deixa claro nessa conversa com Consuelo Lins. “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque se não não existe filme. O acaso acontece mas você o controla separando o bom acaso do mau, do inútil” (LINS, 2004, p. 190).

<sup>9</sup> *Novas Bases para a Personalidade*, de Ricardo Basbaum. Projeto apresentado na Documenta de Kassel 2007 que discutiremos adiante.

dispositivos está, por assim dizer, em inferioridade hierárquica em relação à manutenção do dispositivo como campo de virtualidade. Ou seja, é a partir da presença dos atores em relação com os limites de onde a obra surgiu que esses limites podem ser refeitos, o *início* aqui não é o início de tudo. Quando Abbas Kiarostami, em *Dez* (2002), utiliza uma imagem que foge do dispositivo inicialmente construído, Bernardet se regozija dizendo; “nada de formalismos, sejamos humanistas” (BERNARDET, 2004, p. 117).

Quando Coutinho, no início de *Babilônia 2000*, diz “Morro da Babilônia, praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Na manhã de trinta e um de dezembro de mil novecentos e noventa e nove, cinco equipes de cinema com câmeras digitais subiram o morro para filmar o último dia do ano. As equipes se espalharam pelas favelas do Chapéu Mangueira e Babilônia”, há uma autorização que o filme se dá como se ali houvesse um início. Tornam-se públicos os pressupostos que explicitam o filme como o que há de novo naquele momento e guarda-se no privado o que já é a possibilidade de o filme existir – saber o que é uma câmera, encarar como natural o som direto, etc. Antes dos rígidos limites impostos pelos realizadores, uma multiplicidade de outros, talvez por fazerem parte do senso comum, nem precisam ser revelados. Mas, ainda, sejamos humanistas, não é possível tudo estranhar, ou como o personagem de Campos de Carvalho em o *Púcaro Búlgaro* (1964): “Existirá a Bulgária?” No caso de *Rua de Mão Dupla*, o dispositivo se estende até a montagem em que encontra a presença do realizador que conecta imagens mantendo-as atravessadas pela experiência paratática do momento da filmagem. Em *Rua de Mão Dupla*, nenhum personagem fala de si, o que já traz significativa mudança ante a produção contemporânea dominante e a tradicional tensão do campo do documentário que é “dar voz ao outro”. Mas, é ao falar do outro que cada personagem se revela de maneira singular. É ao filmar as coisas do outro que cada personagem expõe o seu próprio mundo, seus interesses, histórias, preconceitos. Como na primeira frase do vídeo argentino *Filtrações* (1999), de Alejandro Sáenz “Falar da casa dos outros é falar de si mesmo”.



O dispositivo funda o filme e não desaparece. O dispositivo é o próprio produtor do que é narrado, não deixando margem para que nada se naturalize. O olho que cria e desaparece no cinema clássico já estava novamente presente no moderno, às vezes ambíguo, chamando o espectador, às vezes incompleto, às vezes silencioso. No filme-dispositivo ele não é mais olhar; é máquina de ver compartilhada com o espectador, é máquina de habitar compartilhada com o personagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais.

## **1.2 Acaso e dispositivo**

Inicialmente “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 e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio” (MIGLIORIN, 2006, p. 83).

*Rua de Mão Dupla* apenas nos explicitava uma forma de o documentário contemporâneo atuar, radicalizando a abertura para o acaso como forma de construção. No caso, a criação passa pela invenção de formas para que o acaso se crie, brote da realidade, apareça porque a obra permite seu aparecimento e não porque é chamado por ela. Marco esta distinção porque a abertura para o acaso é também uma abertura para o presente da obra, da criação e do filme. Uma abertura que é também a

criação de um campo de atualizações possíveis, de acontecimentos, indivíduos, pensamentos, gestos, sons e imagens. Criar condições para que o acaso se dê é uma das facetas não-sistêmicas do dispositivo. O acaso, nesse sentido, não é parte de um encadeamento de ações ou pensamentos, sua dimensão pluriconectiva encontra no dispositivo o campo ideal para o seu surgimento. Como o dispositivo não constitui um sistema, ele não se apresenta com uma base uniforme para os acontecimentos. Estes, justamente, irrompem de um sem fundo em que não há um *a priori* para este ou aquele acontecimento. Por outro lado, o descontrole não é o aparecimento *schizo* destes gestos, pensamentos, palavras e imagens, justamente porque há um campo imanente que é forjado pela escritura que compõe e sustenta o dispositivo.

Na leitura que Alain Badiou faz da noção de acaso para Deleuze ele deixa claro a participação do acaso no acontecimento. O exemplo utilizado por Badiou retoma Mallarmé dizendo: “em cada jogada de dados (em cada acontecimento), diz ele, há sem dúvida distinção formal dos resultados numéricos. Mas a potência íntima da jogada é única e unívoca, ela é o Acontecimento e é ela que afirma em um Lance único, que é o Lance de todos os lances, o acaso em totalidade” (BADIOU, 1997, p. 112). O problema se coloca na forma como Badiou encerra esta leitura: “os resultados numéricos são apenas versões superficiais, simulacros da Grande Jogada” (BADIOU, 1997, p. 112). Pois esta prevalência da potência do acaso em detrimento ao resultado numérico é o que nos parece um equívoco. A afirmação da potência do acaso, ao nosso ver, deve coabitar com o que surge desta potência, sem detrimento do acaso. Ao mesmo tempo em que a combinação numérica não é um simulacro, ela remete constantemente à virtualidade do lance de dados.

A potência do acaso na relação com o real é o que permite surgir imagens que, ao mesmo tempo, reafirmam o mundo e a potência criativa e inventiva dos seres e objetos que as formam e são também imagens propositivas que estabelecem relações indiciais e linhas de conexão com

outras imagens e eventos. Ou seja, podemos mesmo dizer que não há uma prevalência do acaso em relação ao acontecimento. O descontrole e o acaso não implicam o isolamento das peças heterogêneas de um dispositivo, nem reafirmam esse isolamento, posto que elas ocupam e intervêm em um mesmo campo<sup>10</sup> de possibilidades. Ou seja, o acaso não é um fim em si, o acaso não é isolado dos participantes de um dispositivo, ele é o que é desejado e rejeitado em um mesmo gesto. Quando pensamos a montagem dos filmes esse ponto talvez se explicita.

No filme de Sandra Kogut, *Passaporte Húngaro* (2001)<sup>11</sup>, por exemplo, o acaso é fundamental para os rumos que o filme toma e para a tensão que mantém o espectador conectado com a obra. A contingência, o acaso e o descontrole fazem parte das filmagens. O filme opera, então, uma divisão radical entre uma ordem que se dá na montagem – não mais atravessada pela contingência – e o verdadeiro entrelaçamento de heterogêneos e múltiplos vetores que vão aparecendo na filmagem; uma multiplicidade de aberturas para histórias, pessoas, países, sotaques e poderes. A montagem olha de fora do dispositivo, se libera da contingência e organiza o que o acaso proporcionou. Então, como falar em dispositivo em uma obra em que o sistema se impõe?

Jean Claude Bernardet argumenta que a montagem é “um outro momento” e que a captação está impregnada de opções “de montagem”. Ou seja, não se trata de uma espontaneidade na captação e uma arquitetura meticulosamente pensada na montagem. “Então, de um lado há uma certa restrição na filmagem pensando na montagem, de outro, há uma volta da espontaneidade na montagem diante da multiplicidade de possibilidades

---

<sup>10</sup> Simondon ensina que a noção de campo teve grande desenvolvimento no século XIX,. Segundo ele, “a definição do modo de interação característico do campo constitui uma verdadeira descoberta conceitual” (SIMONDON, 2007, p. 44, tradução nossa). Este modo de interação se assemelha à forma que os elementos heterogêneos se relacionam no dispositivo. Que modo é este? O exemplo de Simondon é com elementos imantados; assim que um elemento é colocado em um campo ele toma existência na relação com este campo, mas no mesmo movimento em que ele passa a fazer parte do campo ele o altera, agindo sobre sua estrutura e “torna-se cidadão da república do conjunto como se fosse ele próprio um imantado criador desse campo: tal é a reciprocidade entre a função da totalidade e a função de elemento no interior do campo” (SIMONDON, 2007, p. 44, tradução nossa).

<sup>11</sup> A realizadora, descendente de húngaros, filma o processo em que tenta obter um passaporte húngaro.

oferecida pelo material filmado” (BERNARDET, 2005 p. 147). Entendo que Bernardet exagera ao ver esta volta da espontaneidade na montagem. No filme de Sandra Kogut, por exemplo, o material é organizado para que ela possa contar a história do seu dispositivo quando o dispositivo não existe mais. Nesse sentido, se na captação ela estava no interior de seu dispositivo, na montagem está fora. Sendo assim, a pergunta a ser feita é clara; seria possível a montagem ser parte do dispositivo e ainda assim ser uma escritura, ser ela também um dos elementos heterogêneos em que eventuais acontecimentos podem se dar? Como pode a montagem ser também o lugar do descontrole e do acaso? Ou seja, como é possível que o dispositivo, esse campo de possibilidades de conexões acentradas e heterogêneas, se mantenha na montagem?

A primeira resposta é que a montagem é o lugar da manutenção do dispositivo como campo em que o acontecimento pode se dar. Isto é, no dispositivo há sempre um germe de devir – para usarmos a noção de Simondon que irá ser retomada por Deleuze na Imagem-Tempo –, um estado de funcionamento que não traz a estabilidade. E a montagem terá duas possibilidades em manter a potência do dispositivo. Uma é respeitando uma contingência temporal que estende o dispositivo à montagem, como em *Dez* (2002), Abbas Kiarostami, *Time-code* (2000), Mike Figgis ou *Ação e Dispersão* (2003), Cezar Migliorin. Ou seja, da mesma maneira que o dispositivo se estabelece como um limite para o momento da filmagem, a própria montagem também é impregnada pelo acaso que acompanha as regras<sup>12</sup>. A outra, mais complexa, é parte da escritura mesmo; o germe da desestabilização é presente na organização das imagens. A montagem, nesse sentido, pode ser entendida como um *modo de conhecimento*. O conhecimento pela montagem é o que permite um acesso ao evento para

---

<sup>12</sup> *Dez* utiliza apenas planos fixos feitos por duas câmeras no interior do carro, uma para o motorista, outra para o passageiro. O filme é formado por dez blocos e todos os planos devem estar dentro desses blocos. *Time-Code* divide a tela em quatro e em cada uma das partes vemos um plano sequência que dura a totalidade do filme. Os quatro planos foram rodados ao mesmo tempo. Com um prêmio da Petrobrás para fazer um vídeo de 5 minutos o realizador vai para a rodoviária do Rio de Janeiro inicia uma viagem em que não pode passar mais de uma noite em cada cidade até o dinheiro acabar. No trajeto filma tudo que come, os lugares que dorme e os transportes que utiliza.

além do visível. Um conhecimento que se dá pela associação entre visíveis e entre tempos. A montagem aparece como manutenção dos princípios do dispositivo, uma forma de conhecimento, uma *forma que pensa* (Godard). Didi-Huberman (2003), nesta mesma linha, fala da montagem como uma forma de perceber as relações íntimas e secretas das coisas, dando a ela um valor propriamente heurístico.<sup>13</sup> Assim atuando, a montagem pode ser impregnada pela desestabilidade do dispositivo, como se o dispositivo não fizesse parte de um limite temporal que o limita à filmagem, mas que abarca todo o filme e toda a ordem que tenta se excluir.

*Rua de Mão Dupla*, também nesse caso, é um bom exemplo desta presença da montagem como uma escritura impregnada e mantenedora das potências do dispositivo. Quando Cao Guimarães coloca, lado a lado, as imagens feitas na casa alheia, está mantendo seu dispositivo na montagem, ao mesmo tempo a relação entre estas duas imagens que vemos juntas na tela não está dada, como se o acaso e o aleatório nunca as abandonasse. Entretanto, o cineasta não está à margem; ele faz aproximações entre as imagens, inventa pontos de contato entre os dois apartamentos. Logo no início a montagem aproxima as imagens de quadros que dois participantes fizeram na casa alheia. O que vemos são planos fechados de outras imagens também em planos fechados, neste momento em cada uma das duas telas vemos imagens muito parecidas em uma aproximação feita na montagem. Em um outro momento, o filme aproxima o escudo do Atlético Mineiro filmado por dois participantes. A montagem executa continuidades, produz semelhanças, recoloca o realizador como mantenedor do dispositivo, entre o controle e o descontrole, mas não fora dele. Em um primeiro momento fui crítico a esta ruptura do dispositivo, como se a força do filme estivesse na regra e nos limites e se houvesse esta forte presença do realizador, esta

---

<sup>13</sup> Uma capacidade que Rancière percebe como uma força e característica do documentário que ele explicita ao dizer que o documentário pode reunir : « o poder de impressão, o poder da palavra, que nasce do encontro da mudez da máquina e do silêncio das coisas com o poder da montagem – no sentido amplo, não técnico do termo – que constrói uma história em um sentido pelo direito que ele se dá de combinar livremente as significações, de rever as imagens, de as religar de outras maneiras, de restringir ou de alargar suas capacidades de sentido e expressão » (RANCIÈRE, 2001 p. 206, tradução nossa).

recentralização da enunciação pela montagem, seria a própria possibilidade de acontecimento que estaria comprometida. Revejo esta posição argumentando que o filme-dispositivo não exclui o realizador, ele não precisa se retirar como propõe Basbaum quando diz que seu *BNP* poderá existir daqui a 150 anos<sup>14</sup>. O realizador é parte do dispositivo e, como em todo dispositivo, não se excluem as singularidades que mantêm a metaestabilidade e produzem linhas de consenso e dissenso entre individuações isoladas. O dispositivo pode tender para a estabilidade mesmo depois de ele entrar em funcionamento e a presença do realizador é freqüentemente o que garante a manutenção de sua metaestabilidade, ponto de partida para o acontecimento. Em *Rua de Mão Dupla*, essas aproximações entre imagens e eventos são raras, mas suficientemente presentes para manter o realizador e a montagem como parte do dispositivo. A montagem é assim o que intensifica as imagens através das linhas que estabelece entre elementos dispersos.

Na conexão entre o que está afastado o sentido se determina, se sobredetermina e se indetermina, o dispositivo coloca uma multiplicidade em conexão relacionando seres e objetos, sons e palavras excessivas e não homogêneas. A multiplicidade é uma modulação entre o um e o caos. O dispositivo está longe de se constituir como uma relação temática com o mundo, como se pensar fosse idêntico a “pensar sobre”, colocando de um lado o que pensa e de outro a coisa pensada. Pois como escreve Deleuze: “o pensamento não tem outro funcionamento que seu próprio nascer, sempre a repetição de seu nascimento, oculto e profundo” (DELEUZE, 1985, p. 200). No dispositivo há o risco do acaso, de imprevisto e de presenças múltiplas e heterogêneas que ensaiam esse funcionamento do pensamento e isso não é propriamente o que se conserva com muita facilidade.

Assim, inventar um dispositivo para que um filme documentário aconteça em alguns momentos foi algo que se confundiu, para mim inclusive, com a formulação de regras e limites em que o documentário deveria

---

<sup>14</sup> Palestra no Parque Lage – Rio de Janeiro, 30/08/2007

acontecer; encontrar a mãe natural em 33 dias, conseguir um Passaporte Húngaro, filmar sem passar duas noites na mesma cidade até o dinheiro acabar, cinco equipes em uma só favela durante 24 horas <sup>15</sup>, etc. Mas não é sem uma luta e uma escritura que o dispositivo como lugar de possibilidade de invenção de imagens e modos de individuação resiste.

### 1.3 Novas Bases para a Personalidade, de Ricardo Basbaum

Certamente que o documentário não está isolado de outras imagens e procedimentos que fazem da invenção de dispositivos sua forma de funcionamento. Nesse capítulo passamos por dois trabalhos ligados às artes plásticas contemporâneas em que se colocavam esse ir e vir da autoria, essa busca do acontecimento com o acaso e de experiências singulares com o funcionamento da obra. Se aqui nos distanciamos dos documentários é porque nos interessa também percebermos as forças, problemas e imaginários que cruzam aqueles que participam do campo do documentário e, nesse sentido, trazemos o dispositivo em campos diversos.

O trabalho de Ricardo Basbaum *Você quer participar de uma experiência artística?* (1994/2008) começa com esta pergunta a um provável participante e, se a pessoa aceitar a proposta do artista, ela deve ficar um mês com um objeto (Fig.II) inventado por Basbaum, utilizá-lo como quiser, ser responsável por seus atos e documentar essa utilização. O projeto acontece desde 1994, como parte de um projeto maior – NBP (*Novas Bases para a Personalidade*) – e possui diversos desdobramentos. Em Kassel, na Documenta 12 (2007), ele foi apresentado como uma instalação que disponibiliza para o público o *work in progress* - trabalho não finalizado, em processo.

---

<sup>15</sup> 33, de Kiko Goifman, *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut, *Ação e Dispersão* de Cezar Miglirorin e *Babilônia* 2000 de Eduardo Coutinho.

Em Kassel, Basbaum construiu uma *arquitetura escultural* (definição do artista) em que há partes de toda a teia que compõe o dispositivo relacional inventado por ele. São oito monitores onde vemos vídeos e fotografias (1045) feitos por pessoas e grupos que participaram da experiência, dois monitores ligados ao site *Você quer participar de uma experiência artística?*<sup>16</sup>, no qual temos acesso às declarações dos participantes e do artista e a um grande banco de dados sobre o projeto e há, ainda, dois monitores divididos em quatro imagens advindas de câmeras de segurança colocadas na própria instalação: o público também pode se ver entre as imagens.

Operando dentro de um regime contemporâneo da imagem em que cada espectador é uma célula única de produção, tendendo para um esfacelamento das distinções entre produtor e receptor, doméstico e industrial, público e privado, (BENTES, 2007) as diversas fotos e vídeos que vemos são imagens ordinárias que perdem a banalidade porque são impregnadas por um desejo de encontro entre artista, objeto, participante e espectador. O projeto de Basbaum poderia facilmente se tornar uma busca das relações extraordinárias e espetaculares com o objeto, porém não é isso que acontece. Ao se distanciar do exótico e único na escolha dos participantes, é a própria vida ordinária que ganha uma dimensão poética. Com o objeto, a banalidade é atravessada por uma escritura, por uma montagem entre os elementos que se relacionam no dispositivo – participante, praia, mar, areia, sol, água, flor, globo, bola, máscara, vídeo, artista.

Há uma heterogeneidade de imagens que se unificam no objeto, não para formar um todo consistente, mas para criar uma narrativa ou um sistema. O objeto está, a cada vez, em lugares diferentes, participando de ações diferentes e sendo parte da invenção de gestos singulares. Esta reincidência do objeto faz com que ele acabe por desaparecer das imagens. Apesar de estar ali, o que vemos é o entorno – pessoas, grupos, sons, outros

---

<sup>16</sup> <http://www.nbp.pro.br/>



objetos – que se contorcem, batem, equilibram, falam e ouvem em relação, harmônica ou tensa, com o objeto e com o dispositivo como um todo.

Assim como a montagem de Cao Guimarães em *Rua de Mão Dupla*, Basbaum modula sua presença entre momentos nos quais parece perder o controle dos desdobramentos de sua experiência e outros em que se faz mais presente, como na feliz invenção do objeto. Ao entregá-lo para o participante ou ao fazer essa instalação que reúne objeto, participante e público, o artista está construindo uma cena, um espaço onde se apresenta o que pode ser dito e visto<sup>17</sup>. Mas esta decisão estética não pertence ao artista somente, é uma operação compartilhada em que o artista é parte do dispositivo, parte da cena que está sempre se criando.

Em um dos vídeos apresentados na instalação na Documenta, vemos um grupo destruindo o objeto. Uma ação violenta que materializa este distanciamento do artista em relação aos desdobramentos pré-concebidos para o projeto. A circulação do objeto e das imagens compõe assim uma obra mutante, que encontra esses momentos de estabilidade, como na instalação da Documenta, mas sempre apontado para fora dali. Em 2003, por exemplo, o Coletivo Vaca Amarela, de Florianópolis, entra na experiência proposta por Basbaum com a fina ironia de quem percebe o destino do objeto e o doa para o Museu de Arte de Santa Catarina com o nome de *Doação do NBP*. Depois que o objeto é doado, o grupo envia para Basbaum a ata de doação como parte fundamental da participação do grupo no projeto. O recibo de doação (Fig. III) é colocado no site e Basbaum tenta discutir o gesto com o grupo tentando manter o funcionamento de seu dispositivo. Entretanto, o Coletivo

---

<sup>17</sup>Lazzarato (2006) critica em diversas ocasiões a metáfora teatral para se referir ao espaço público. Para ele esta metáfora dá excessiva importância às dimensões molares e representativas da existência e à linguagem como exclusiva forma de expressão política. Estas teorias (Arendt, Rancière, Virno), segundo Lazzarato, « parecem desconhecer as semiologias a-significantes LAZZARATO Maurizio, *Le «pluralisme sémiotique» et le nouveau gouvernement des signes Hommage à Félix Guattari*: Disponível em <<http://translate.eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/fr>> Acesso em: 12 de janeiro de 2008.

Vaca Amarela rejeita o diálogo e não responde à demanda de Basbaum, interrompendo assim o dispositivo pela segunda vez<sup>18</sup>.

Está presente no *BNP* a experiência dos participantes no interior do dispositivo inventado por Basbaum. Trata-se de operações em que o cotidiano é perturbado pela presença de um elemento estranho. A vida passa a fazer parte do dispositivo de onde as imagens surgem e a própria obra não distingue mais o que é a vida sendo experimentada como a arte ou o que é a arte produzindo imagens e afetos como a vida. Não se trata, à diferença das vanguardas estéticas, da “vida como obra de arte”, nem de uma representação dela na obra. *Rua de Mão Dupla*, por exemplo, se faz justamente nesta operação; a invenção de um dispositivo que é fundamentalmente perturbador de uma certa organização do cotidiano para que, com o filme, a vida se reorganize por 24 horas, engendrando assim a possibilidade de breves e fugidias palavras, gestos, sons – um dispositivo que atravessa a vida, que depende dela e que mimetiza novas configurações do que é dado a dizer e a sentir, com a presença, freqüentemente conflituosa, do outro. É dentro desta encruzilhada entre a vida e a produção de uma imagem - imagens – que aparecem como fugazes materializações de um sensível.

#### 1.4 Acontecimento

Se voltamos à noção de acontecimento é porque ela nos traz o isolamento e a imprevisibilidade do que acontece em um dispositivo. O acontecimento não é espetacular ou barulhento, pode ser pequeno e de efeitos inverificáveis na imediatez da ação que o sucede. A dupla temporalidade do acontecimento o torna anacrônico, fazendo vibrar seus

---

<sup>18</sup> Nesta época, por questões financeiras, havia um único BNP em circulação, apesar de ele nunca ter sido pensado como um objeto de tiragem limitada, segundo Basbaum.

efeitos em uma multiplicidade temporal e subjetiva que não encontra limites na materialidade de um filme ou de um indivíduo. Uma expansão caótica que faz o acontecimento surgir no erro, na gagueira, no tropeço, no botão erradamente apertado, refazendo laços ou inventando rupturas, demandando o pensamento, uma vez que, junto ao *Chronos*, o *Aion* impossibilita que o sentido se fixe, nesse instante que está sempre se desdobrando em passado e futuro, tornando o presente fugidio. O acontecimento pressupõe uma lógica de potencialização dos encontros incorporais, entre subjetividades e conceitos que não se desdobram em representações, nem aparecem como ponto de chegada, mas como ponto imaterial de fissura nas linhas do tempo.

Entendemos assim a noção de acontecimento como o que opera uma desestabilização em uma determinada linha de eventos e enunciação. O acontecimento é um operador da metaestabilidade. Não é o que estabelece uma ordem, mas o que impossibilita um pensamento homogêneo entre o antes e o depois, mas traceja linhas temporais errantes, alógicas e desmesuradas. Não é o que configura um determinado estado de coisas criando uma unidade, mas o que advém como abertura de possíveis. Neste sentido, Deleuze escreve: “nós não perguntaremos então qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento, é o sentido ele mesmo” (DELEUZE, 1998, p. 23). Para nós, no dispositivo, o acontecimento tem função estética e logo política uma vez que ele é o que racha o sensível, fissura o dizível e o visível sem fundar um novo, sem recompor uma unidade, mas explicitando a potência em jogo nos deslocamentos operados pelos indivíduos e atores de um dispositivo. Como o sentido é ele próprio, não podemos dizer que ele inventa um novo dizível ou uma nova configuração do sensível, antes disso, ele introduz uma imanência que impossibilita uma repetição da configuração existente; da maneira de sentir existente. O acontecimento abre linhas de funcionamento para novas individuações.

“Pois bem, diz Raskolnikov em *Crime e Castigo*<sup>19</sup>, daqui a uma semana, um mês, vão me levar para algum lugar numa dessas carruagens de presos

---

<sup>19</sup> De Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, publicado pela primeira vez em 1866.

e passando por esta ponte, e então eu vou olhar para esse canal; cabe lembrar disso? – passou-lhe pela cabeça – Eis esse letreiro, de que modo vou ler essas mesmas letras? Veja-se aqui está escrito Tavarischestvo; pois bem, vou gravar na memória esse a e me deter nele daqui a um mês, nesse mesmo a - de que maneira eu vou reagir?” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 533). Raskolnikov está prestes a ser preso e se esforça em deter o que antecede o evento, como se esta memória fosse se perder, como se a perda fosse dele mesmo. Um não-saber no acontecimento. Raskolnikov, quando passa na frente daquela letra a, sabe que em breve aquele momento será passado, um passado de homem livre, coisa que ele não mais será. Pois é este passado que ele deseja guardar, consciente da desmesura do que está por vir, temente ao acontecimento, talvez pela primeira vez. Em uma semana ou em um mês ele estará no mesmo lugar depois de um evento catalisador - a prisão – que trará ao presente anterior à prisão, hoje tão claro e lógico, uma dimensão amorfa e fugaz, ou como escreveu Deleuze: “não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas” (DELEUZE, 1998, p. 23). Pois é este o risco do acontecimento; sua virtualidade só é possível porque as bifurcações não são cronológicas. A letra a que Raskolnikov quer reter será outra, apesar de estar no passado, ele será outro, apesar de já ter sido.

Não negar o acontecimento, estar à altura dele, ser digno do que nos acontece. “Ao contrário, captar o acontecimento como injusto e não merecido (é sempre a culpa de alguém) eis o que torna nossas chagas repugnantes, o ressentimento em pessoa, o ressentimento contra o acontecimento” (DELEUZE, 1998, p. 152). Fazer seu o que lhe acontece é a lição dos Estóicos que Deleuze incorpora; estar à altura do *esplendor neutro* do que acontece. Deleuze explica que o acontecimento não é o que se passa como um acidente, uma doença, um encontro, “ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (DELEUZE, 1998, p. 152). Em alguns dos documentários que pesquisamos aqui, acontecimento não será o encontro familiar, a revelação de algo

privado, a aproximação com a morte ou a loucura do amor ou do ódio, estes seriam os momentos da efetuação, “aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou” (DELEUZE, 1998, p. 154), mas a capacidade destes eventos serem apropriados pelos cineastas e atores dos eventos – uma contra-efetuação: “o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo” (DELEUZE, 1998, p. 154). O sentido que se forma no acontecimento é o sentido que está sempre se diferenciando do que o designa e do objeto designado. Diferenciação que implica em um tempo sem comum medida entre passado e futuro. Na materialidade dos filmes este problema está colocado. Se o documentário deseja o acaso, se autoriza o outro e saída de si, como estar a altura do que lhe acontece, como estar a altura do que aparece e não pertence a classe alguma?

O deus é *Cronos*, diz Deleuze (1998), entidade exterior ao próprio tempo, como o fora do dispositivo. Ao contrário, o acontecimento é interior ao dispositivo, *Aion*, composto por “singularidades comunicantes efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas” (DELEUZE, 1998, p. 153). Pois, o filme é a tentativa destes realizadores, personagens e espectadores de se apropriarem, tornarem *seus* o que lhes acontece – o mundo -, ao mesmo tempo em que esta apropriação, se bem sucedida, trata-se de uma construção de linguagem, é também transformação do estatuto mesmo do tempo, de um tempo do acontecimento.

Separados de uma causalidade, os acontecimentos não podem se remeter a uma causa única. São efeitos incorporais, constituem um campo de imanência com uma pluralidade de possibilidades de sentidos, surgem do gesto que virtualiza os corpos que os constituem. O acontecimento, então, não pode ser explicado ou compreendido pelos corpos que o produzem; assim como não explicam nenhum campo fixo que verticalmente, hierarquicamente, explique o efeito. Pensar o acontecimento demanda buscar nele as premissas para o pensamento. O que está nos corpos e atores de um dispositivo, como objetos históricos, não explica sua potência,

não explica a própria possibilidade desejante desses corpos. O que o corpo pode, entende-se em amplitude de superfície e não em profundidade. É essa superfície que nos permite ver a multiplicidade de linhas significantes que povoam um dispositivo.

A verticalidade, associada ao método aristotélico de criação de modelos por exclusão, terá como ideal a produção de uma linha única para o sentido; no fundo encontra-se a ordem da superfície, no passado a ordem do presente. A reversão desta geografia da potência humana traz à tona uma multiplicidade de linhas significantes sem hierarquias. O passado não se desdobra em presente em sucessão causal linear, nem o profundo contém a semente do que aparece. O acontecimento é assim composto de uma dupla face, uma voltada para a estabilidade que ele faz ver e que eventualmente se inscreve na imagem, fruto do choque entre heterogêneos e outra voltada para o virtual dos objetos que se encontra naquele acontecimento e que explicita a contingência mesmo do que acontece.

### **1.5 Filme-dispositivo e documentário**

Entre 1957 e 1961 o documentário se transforma completamente. Houve poucas revoluções no cinema e esta talvez tenha sido uma delas. O lugar do realizador nunca mais seria o mesmo. Trabalhos como *Primary* (1960), de Robert Drew, *Jaguar* (1957), *Moi un noir* (1958), de Jean Rouch e *Chronique d'un été* (1961), de Rouch e Edgar Morin, concebidos com novos formatos de produção que incluíam câmeras leves, nova e original utilização do som, equipes pequenas, se distanciavam das estruturas e dos roteiros concebidos fora do contato com a realidade e com os indivíduos. Não se tratava mais de ir ao mundo buscar o que se conhecia, mas de fazer da experiência uma nova imagem.

No campo do documentário, o filme-dispositivo pode ser visto como um desdobramento de um tipo de produção que podemos identificar nos anos 60, conhecida como Cinema-Verdade. Assim como no caso do filme-

dispositivo, temos, nesta escola de documentários, uma produção de experiências que se dá com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado. O Cinema-Verdade surge como uma forma de resistência, contraponto ético e estético ao Cinema-Direto. O Cinema-Direto se inventava como uma mosca na parede, objetivando captar o mundo de maneira não intervencionista. O Cinema-Verdade inaugura uma forma de fazer um cinema exposto às “pressões do real” (COMOLLI); esta lógica é central em *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch, momento chave desta prática moderna. O filme, classificado como *interativo*<sup>20</sup> por Bill Nichols<sup>21</sup> (1994), se fará com a constante intervenção do realizador na filmagem e na montagem. O que será narrado pelo filme não é mais um mundo *in natura*, mas um universo aberto ao movimento das ruas e à relação do mundo com o realizador e com o cinema, trazendo as questões éticas relativas à lógica do encontro entre indivíduos em lugares distintos, com poderes distintos. Em relação aos personagens, adentramos com Rouch no universo da fabulação, uma subjetivação forjada em constantes metamorfoses, onde o que é ficcionalizado apresenta-se como potência e não como ideal de verdade. O questionamento da possibilidade de narrar o real, inaugurada por Rouch, vai, durante as décadas seguintes, se radicalizar e se constituir não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma freqüente relação de negatividade<sup>22</sup>. No filme de Rouch, a imagem rompe com um ideal verista

<sup>20</sup> Traduzido como *participativo* na recente edição - NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, Editora Papirus: 2005

<sup>21</sup> Para o teórico americano Bill Nichols, fortemente inspirado na metodologia de Michel Foucault, o documentário é um conjunto de "práticas discursivas e não-discursivas" que objetivaram os movimentos que foram sendo definidos como tal. Trata-se, na verdade, de um "domínio", afirma Nichols, constituído de filmes, técnicas, convenções, metodologias, termos, categorias que produzem e sustentam esta forma de cinema desde os anos 20. E nesse sentido, é um campo que difere, sim, da ficção. Em seu livro, *Representing Reality* (1991), Bill Nichols estabelece uma classificação que abrange toda a história do documentário em quatro diferentes modos de representação da realidade, são eles: *Expositivo* (documentário clássico), *de observação* (cinema direto), *interativo* (cinema-verdade) e *reflexivo*. Em um livro publicado em 1994 (*Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*), Nichols enriqueceu sua classificação, com a criação de mais um modo: o modo performático,

<sup>22</sup> Um exemplo desta negatividade é o filme *Congo* (1972), de Arthur Omar. Ver: (BERNARDET, 2003), (DA-RIN, 2004) e Guiomar Ramos em *O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar* (TEIXEIRA, 2004) Para os procedimentos de Omar neste filme e também em *O ano de 1798* (1975) ver: OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Revista Cinemais, n. 8, nov/dez, 1997.

mas, diferentemente do filme-dispositivo, o Cinema-Verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado, distinção que se enfraquece em *Rua de Mão Dupla*.

Em *Rua de Mão Dupla*, o dispositivo funda o filme e não desaparece, ele é o próprio articulador do que é narrado, não deixando margem para que nada se naturalize. O olho que cria e desaparece no cinema clássico já estava novamente presente no moderno, às vezes ambíguo, chamando o espectador, às vezes incompleto, às vezes silencioso, multiplicando as indeterminabilidades da imagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo, todas as relações se dão pelo dispositivo, uma definição que não difere em muito do que vemos em um *reality-show* como Big Brother, por exemplo.

Não nos parece proveitoso que entremos aqui em um debate sobre o documentário em si ou a diferenciação entre escolas que no final dos anos 50 ganharam, não sem razão, é verdade, diversos nomes; *Cinema do Real*, *Cinema-Verdade* na França, *Cinema-Direto*, nos Estados Unidos, *Free Cinema* na Inglaterra, *Candid Eye* no Canadá. Mas é em relação ao cinema de Jean Rouch que nos parece importante traçar algumas linhas de continuidade, duas delas fundamentais: a primeira é a percepção de uma dupla produção que se dá no filme; da imagem e de indivíduos. É desta dupla produção que surgem as imagens. A segunda é que entre a imagem e a realidade há um desacordo e o documentário não filma mais o mundo tal qual ele se apresenta, mas constrói situações e dispositivos para que haja filme, como diz Comolli.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> No final de *Crônica de um Verão* O diálogo entre Rouch e Morin é revelador, ROUCH: E então, Edgar, o que você achou dessa projeção?

MORIN: Eu acho que ela é muito interessante, em resumo, tudo que foi dito pode se resumir em duas coisas; ou nós criticamos nossos personagens por não serem suficientemente verdadeiros. Jacques, por exemplo, critica Angelo por ser um tipo de ator quando ele está com Landry, ou nós os criticamos por serem verdadeiros demais, como quando Maxie, a mulher de Jacques, critica Marilou por se desnudar diante da câmera. O que isso quer dizer? Quer dizer que nós chegamos a um grau em que nós interrogamos a verdade que não é a verdade das relações cotidianas [...] As pessoas, assim que elas são um pouco mais sinceras que na vida, acabamos dizendo: ou vocês estão enganando, são atores, ou são exibicionistas. Se as pessoas acham que as outras são atores ou exibicionistas, nosso filme é um erro. Mas eu posso dizer que eu sei, que eu sinto que eles não são nem atores nem exibicionistas. [...] eu achava que os espectadores iriam gostar dos mesmos personagens que eu gosto..." (Diálogo final do filme *Chronique d'un été*, tradução nossa)



Noël Burch escreve, não sem um certo exagero, que a luta contra o acaso no cinema começa com os irmãos Lumière e assim ele caracterizaria quase todo o cinema nos 60 anos seguintes. (BURCH, 1992, p. 135). Enquanto o trem que os Lumière filmam chegando na estação é absolutamente previsível, o homem que corre ao lado dele e passa na frente da câmera é parte do acaso que a ficção, e uma boa parte do documentário, irá controlar dali para frente. Como diz Burch, 60 anos depois, encontramos Jean Rouch ou Robert Drew.

No caso de *Moi un Noir*, estamos longe ainda de uma imagem que aparece como “resquício” de uma experiência em que o realizador *está de saída*, separado do centro discursivo. Rouch inventa o dispositivo em que as imagens são necessariamente compartilhadas. O som *off* em *Moi un noir* desloca a noção de autoria no documentário. O som, assim como as imagens, transita entre a ficção mais controlada, em que a câmera está explicitamente presente e um descontrole, em que ela parece ser esquecida e se misturar mais ao que filma, preservando uma *verdade do encontro*, como escreveu Nichols. Em *Moi un Noir*, Rouch coloca o próprio fazer do filme como a linha ativadora de uma fabulação pessoal. Reflexividade cinematográfica e invenção de si andam juntas. A câmera é ao mesmo tempo um instrumento técnico que irá captar as imagens e um ativador do dispositivo construído por Rouch, fazendo com que o filme esteja constantemente transitando entre uma espontaneidade dos personagens no mundo e uma atuação para a câmera.

A câmera é o ativador ou, no caso de *Moi un Noir*, o cinema como um todo é o ativador, o que dispara um processo fabulatório; a voz *off* de Oumarou Ganda/ Edward G, em *Moi un noir* não é sobre ele mesmo, mas sobre uma imagem cinematográfica. O personagem ali entra em um processo fabulatório, pois sua fala é constantemente dirigida a estas duas instâncias, a esta dupla presença: dele na imagem e a imagem em si. Rouch é o precursor de uma produção subjetiva, que depende de uma relação experimental com

---

a imagem e que se dá com o descontrole como forma de criação, por isso a noção de fabulação se faz tão pertinente. Um processo de invenção de si e de um dizível que ganha uma dimensão política na medida em que não é reprodução de um discurso modelo, mas parte de um processo de criação estética. “Para Rouch, escreveu Deleuze, a questão reside em sair de sua civilização dominante, e em alçar as premissas de uma outra identidade [...] eles (os cineastas) devem se tornar outros, com suas personagens, ao mesmo tempo em que suas personagens devem se tornar outras” (DELEUZE, 1985, p.199). A formulação de Rimbaud, “Je est un autre”, ajudou Deleuze a entender e revelar um cinema que se faz libertando-se de si para que o outro apareça no eu. O “Je est un autre” é uma duplicação do “Je”, permitindo que este “Je” se distancie de mim para que eu possa ter recuo suficiente para poder ver algo de mim. Não há verdade sobre mim a ser vista. O “Je est un autre” não me permite saber nem mais nem melhor sobre mim; permite-me apenas multiplicar meu potencial criador do que é o “Je”. Como escreveu Henry Miller: “Rimbaud se entregou às experiências. [...] Troca de identidade de modo tão absoluto que se cruzasse consigo mesmo na rua não se reconheceria” (MILLER, 2004, p. 80 e 89) Novamente, se o mundo é uma ficção, se o “eu” é uma invenção constante movida por encontros e afetos. Busco no outro o fluxo contínuo de indeterminação do “eu”. Contra a rigidez fixa no “eu”, sem fluxo, sem movimento e fatal; “Je est un autre”. Como escreveu Baudrillard: “Só sou igual a mim mesmo na morte”<sup>24</sup>. Que a morte não aconteça em vida é a proposição de Rimbaud.

É preciso, entretanto, colocar Rouch em perspectiva para atentarmos para um lugar da câmera que se altera nas produções que privilegiamos. Um lugar que não consiste apenas em uma mobilidade geográfica, mas em um papel singular em que realizador e mundo filmado se relacionam com a câmera de uma maneira que não encontra equivalência em *Moi un Noir*, por exemplo. Os atores dos dispositivos são, antes de estarem no filme, subjetividades midiáticas, veremos adiante como Guattari introduz a mídia

---

<sup>24</sup> Tradução nossa feita a partir de uma palestra de Jean Baudrillard na Faculdade Cândido Mendes - Rio de Janeiro - em 1996, a ocasião do lançamento do livro *Cool Memories 2*. (BAUDRILLARD, 1996)

nos processos de subjetivação, do mesmo modo como é o papel mesmo das câmeras e da relação da imagem com a vida que desloca as produções contemporâneas de uma relação de pura continuidade com experiências com as de Rouch e do Cinema-Verdade.

Mas, pensemos no filme de Jean Rouch como um momento paradigmático desta presença do acaso como potência de criação no cinema. O que significa isso? Significa que a criação parte de uma crença de que o pensável e organizável não dá conta de uma potência de criação, de uma potência de invenção com os elementos da vida e do mundo. O ponto de partida é que na relação não mediada entre elementos diversos em um dispositivo há um mundo que se inventa e que não pode ser concebido sem que um certo descontrole, sem que uma dimensão excessiva aos indivíduos opere, sem que se construam condições de possibilidade para o acaso. No descontrole, realizadores e espectadores “sofrem” a imagem, ela se impõe a eles. Somos atacados por uma paralisia motora que nos obriga a ver e ouvir e que não permite uma ação. Mas, no dispositivo, a imagem não é apenas sofrida. Os atores do dispositivo estão em constante modulação da distância entre sofrer e agir sobre a imagem, mantendo sempre uma ponte entre essas duas forças constituintes da imagem. Trata-se de um curto circuito que se diferencia incessantemente dele próprio.

Entretanto, podemos afirmar que este período da prática documental, em que o trabalho de Rouch se encontra, traz para o documentário um distanciamento definitivo em relação a uma medida comum e estável na relação das imagens com o real. Tanto na organização interna dos filmes, como na abordagem dos indivíduos, grupos e instituições, há uma ruptura com um sentido aristotélico fundado nas causalidades ideais para as construções identitárias, na inteligibilidade plena das ações humanas e nos encadeamentos das imagens como dos gestos e palavras dos “filmados” baseados na necessidade e na verossimilhança. Dá-se aqui uma passagem

no campo do documentário para o que Rancière chamou de um *regime estético*<sup>25</sup> da imagem.

No interior desses processos imagéticos que aparecem no campo do documentário nos interessa especialmente perceber como esta constata troca entre invenção, apresentação e representação de si e do outro se relaciona com a invenção de uma imagem. Retomando as definições do conceito de dispositivo trabalhadas por Deleuze em *O que é um dispositivo?*, o filósofo escreve que “as diferentes linhas de um dispositivo se repartem em dois grupos, linhas de estratificação ou de sedimentação, linhas de atualização ou de criatividade” (DELEUZE, 1989, p. 192, tradução nossa). A triangulação que esboçamos acima entre acontecimento, discurso e espectador parece exemplificar bem a forma como o dispositivo no filme de Cao Guimarães, por exemplo, produz um entre a sedimentação – nos discursos dos personagens – e a criatividade – dos próprios personagens diante do encontro com a casa do outro e dos espectadores que são colocados a lidar com a impossibilidade das universais, das generalizações. Ainda Deleuze no mesmo texto:

duas conseqüências importantes se desdobram para uma filosofia dos dispositivos. A primeira é a refutação dos universais. O universal em efeito não explica nada, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, que não têm coordenadas constantes. O Um, o Tudo, a Verdade, o objeto, não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objeção, de subjetivação, imanentes a tal dispositivo. Também cada dispositivo é uma multiplicidade, na qual operam processos em devir, distinto dos que operam em um outro (Deleuze, 1989, p. 188, tradução nossa).

As aproximações que aqui operamos entre a noção de dispositivo utilizada por teóricos como Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins e eu mesmo, partem de uma nítida inspiração foucautiana e deleuziana. Estas aproximações não se fazem sem dificuldade, mas na longa citação de Deleuze acima, nos parece ficar explícito o caráter fundamental desta aproximação. Ou seja, a possibilidade de o dispositivo permitir uma entrada

---

<sup>25</sup> Ver Capítulo 3.

nas obras respeitando a heterogeneidade e seus processos de construções subjetivas – de personagens e realizadores – bem como o lugar de criação do próprio espectador, sem abandonarmos um conjunto de variações micropolíticas que são parte de dispositivos mais amplos e diversificados.

## 1.6 Tempo e filme-dispositivo

As questões relativas ao tempo são das mais importantes para pensarmos a estética e a narrativa destas produções, já explicitamos isso em relação ao acontecimento, mas, além dessa dimensão, encontramos uma nítida opção pela *verdade do momento* da filmagem. São filmes em que o processo de execução não é absolutamente controlado, o que faz com que o momento da filmagem não tenha como ser reproduzido.

Diversos documentários brasileiros feitos a partir do final dos anos 90 trabalham este momento da filmagem dentro de um limite temporal. *Babilônia 2000* são 24 horas no morro, *Rua de Mão Dupla*, também apresenta 24 horas de troca de casas, em 33, Kiko Goifman tem 33 dias para achar sua mãe natural e em *Passaporte Húngaro* o tempo do filme está preso ao tempo de obtenção do passaporte. O limite temporal singulariza a experiência separando-a do cotidiano. Os atores envolvidos na filmagem, na experiência do dispositivo, sabem que o que estão fazendo tem um fim, que não estão vivendo suas próprias vidas, mas algo que está ligado às suas vidas e que ali ganha uma dimensão especial. O dispositivo, no documentário, é um convite ao risco, o que acaba colocando o personagem distante dos papéis que ele já desempenha em seu cotidiano. Desarmado o dispositivo, o filme acaba, fica a experiência, a sensação de que algo singular foi possível, para os atores e para os espectadores. Mas, não se trata apenas de uma experiência extrema. Um filme-dispositivo não se confunde com um parque de diversões. A diferença reside no risco do acontecimento e na disponibilidade e possibilidade de os atores do dispositivo estarem à altura, aceitarem a desestabilização subjetiva implicada na experiência.

### 1.7 A *Última Foto* (2007) de Rosângela Rennó<sup>26</sup>

O segundo trabalho ligado às artes plásticas que gostaria de comentar é *A última foto*<sup>27</sup>, de Rosângela Rennó. Este trabalho Rennó nos traz, fora do cinema, um excelente exemplo do funcionamento de um dispositivo e do valor das imagens que dele fazem parte. É diante da morte de um importante “personagem” das imagens dos últimos 150 anos – a fotografia analógica – que Rosângela Rennó renova a potência das imagens, fotográficas ou não.

Não podemos dizer, com certeza, que se trata de uma exposição de Rosângela Rennó. Afinal, *A Última Foto* (Fig.IV) é um conjunto de 25 obras de fotógrafos<sup>28</sup> convidados pela artista para participar de um dispositivo explicitamente coletivo. Cada um destes artistas é desafiado a fotografar o Cristo Redentor com uma das câmeras antigas, parte da coleção da anfitriã. Kodak, Epsilon, Nikon, América Box, Yashica, Canon, Miranda, Box Tengor, Minolta, Baby Brownie, Olympus, Rio 400, Contaflex, estas e outras máquinas aparecem na exposição como obra e como co-autoras das obras. A montagem, feita por Rennó, coloca lado a lado a imagem e a câmera que a capturou. Não há traço de nostalgia nesse adeus. Não é um tempo novo e progressivo que autoriza a artista a se despedir da fotografia analógica, porque esse adeus – sua invenção – é justamente o que possibilita a imagem, o que cria as possibilidades para que ela exista, viva. Toda a exposição é atravessada por certo anacronismo e cada imagem parece amalgamar um passado (a morte da fotografia analógica, as câmeras antigas e seus designs sedutores) e um porvir (a vida da fotografia e da imagem). As

<sup>26</sup> Parte desta análise foi originalmente publicado como “Última foto: possibilidade da imagem” por André Brasil e Cezar Migliorin, na Revista Cinética: <http://revistacinetica.com.br/ultimafoto.htm>

<sup>27</sup> A exposição que aconteceu na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro entre 28 de agosto a 30 de setembro de 2007

<sup>28</sup> Artistas colaboradores: Antônio Augusto Fontes, Caroline Valansi, Claudia Tavares, Cris Bierrenbach, Cristiana Miranda, Débora Engel, Denise Cathilina, Eder Chiodetto, Edouard Fraipont, Luiz Garrido, Marcelo Tabach, Milton Guran, Nino Andrés, Odiros Mlászho, Otávio Schipper, Patrícia Gouvêa, Paula Trope, Pedro Motta, Rogério Reis, Ruth Lifschits, Thiago Barros, Vicente de Mello, Walter Mesquita, Zé Lobato

câmeras antigas não fazem imagens antigas, elas são sempre nossas contemporâneas.

Duplamente, o dispositivo criado por Rosângela Rennó torna possível a imagem. De um lado, ele recria a memória da fotografia, reinventa o passado – aquele encarnado pelas câmeras antigas – e, com isso, torna esse passado presente, atual, novamente aberto à criação. Por outro lado, ele possibilita a imagem que havia sido impossibilitada pelo clichê. Rosângela Rennó inventa um dispositivo para fotografar o clichê: afinal, pouca coisa foi mais fotografada do que o Cristo Redentor. Se as imagens fazem parte dos eventos e do que conhecemos, elas podem ser responsáveis pela não-estabilidade do conhecido em uma só linha discursiva, ou a destruição e apagamento do evento nos clichês que o substituem. Trata-se de uma questão matemática. A imagem é sempre mais ou menos do que o que ela representa, nunca a totalidade. Uma imagem nunca dá a ver tudo que há a ver, nunca diz tudo que há a dizer. Se uma imagem se mantém como imagem na relação com o que nela aparece com a potência indicial e lacunar ao mesmo tempo, é o próprio representado que se torna lacunar. Pois é nesse espaço, entre eventos e imagens, inventado pela própria presença de ambos, que o pensamento é demandado. Não como o que vêm harmonizar a relação, mas como o que é capaz de criar passagens entre o acontecimento e outros acontecimentos, imagens e história. É nessa fenda que aparecem os artistas e os espectadores; inventando novas montagens, novas linhas de conexão, novas tensões que mantêm o que tende a ser clichê, como algo vivo. O desafio do trabalho de Rennó é nosso velho conhecido no campo do documentário, como filmar o que conhecemos muito bem? Nossa vida, nossa casa, por exemplo.

Para além da fotografia, o que está em jogo é a imagem, a crença na imagem. Para nos fazer crer é preciso inseri-la em um processo mais amplo, que a ultrapassa. A imagem se torna parte de um *dispositivo* que inclui as câmeras e a fotografia analógica. De maneira espectral, cada foto da exposição participa e é atravessada pelo processo que a forja. Analisemos

um pouco mais esse dispositivo, aquele que, para além da imagem, e na imagem, a possibilita e é possibilitado por ela. A relação que permite cada uma das fotos está longe de se limitar ao encontro entre fotógrafo, aparelho e objeto fotografado. O dispositivo criado por Rennó articula uma multiplicidade de atores: softwares de edição, máquinas fotográficas, laboratório, fotógrafos, a própria artista plástica, o espaço, a forma de montar as fotos, o Cristo Redentor, os clichês que dele se reproduziram. A potência da imagem não se reduz a nenhum desses atores, de um a outro, ela oscila. Não se prende nem à objetiva nem à subjetividade do fotógrafo. Trata-se de uma justaposição, de uma bricolage, que torna indiscerníveis as dimensões individual e coletiva, humana e maquínica da exposição. Aspecto fundamental do dispositivo: operar entre indivíduos e máquinas, entre subjetividades, singularidades e clichês. É ali, no interstício, que a imagem se insinua, nunca sozinha ou isolada. A imagem é sempre parte de uma montagem, exatamente como acontece na exposição de Rosângela Rennó.

O tempo engendrado pelo dispositivo, repetimos, é menos cronológico do que anacrônico. Nada aqui é sucessivo: as imagens não são consequências das máquinas, nem parte de uma narrativa das artes e da técnica. De uma imagem a outra não há progressão: cor, grão, nitidez, nenhuma evolução técnica é traçada ali. Ao contrário, a artista opera uma construção temporal complexa, em que o presente é uma espécie de abertura para o passado e para o futuro. Ao invés de ser um simples instantâneo, por meio do qual o tempo se fixa na imagem, cada foto libera o tempo, permite que ele se desregule. Anacrônicas, as imagens não são nem um ponto em uma linha do tempo, nem totalmente isoladas, fechadas em sua eventualidade, como fragmentos de eternidade isolados do dispositivo que os constitui. É na virtualidade do tempo que elas surgem. Rosângela Rennó efetua uma operação simples, mas que não resulta pouco: poeticamente, ela desfaz a retórica da evolução técnica e desconstrói a idéia – ingênua mas persistente – de uma relação causal entre máquina e imagem. Os aparelhos se espelham nas imagens, eles estão ali presentes, expostos. Entretanto as



imagens não espelham os aparelhos. A virtualidade temporal é justamente este jogo de espelhos em que a imagem transborda o que deve espelhar, um transbordamento que é da representação, mas que é também temporal. E ainda: quando o tempo se desgoverna e perde sua estabilidade cronológica, é a própria representação que se vê à deriva. Em um só gesto, a artista desregula o tempo cronológico – a condição de possibilidade da representação – e, com isso, faz derivar também a representação.

### **1.7.1 Autorias sem propriedade**

É prática recorrente no trabalho de Rosângela Rennó a apropriação de imagens guardadas e achadas. É a sua maneira, digamos, de compartilhar a autoria: se aproximar e se distanciar dela. Em *A Última Foto*, a artista transfere para o dispositivo esse procedimento. Não se trata mais da reapropriação de um objeto, em uma postura duchampiana, mas de compartilhar autorias de maneira poética, problemática, e pouco irônica. Mas, atenção, este compartilhamento, esse descentramento da autoria, não significa que o centro tenha restado vago ou tenha sido definitivamente ocupado por outro ator. Não, o dispositivo é acentrado, constitui-se no cruzamento de linhas de criação e tensão: todos são autores, mas ninguém retém, detém a autoria. Trata-se, digamos, de uma autoria sem propriedade.

É assim que Rosângela Rennó precisa se aproximar e se afastar do dispositivo criado por ela, em uma oscilação, uma hesitação constante. As fotos – descobrimos pelo texto da exposição – foram editadas por ela e pelos fotógrafos. Além de explicitar a múltipla presença no dispositivo, a edição e a montagem ressaltam a presença de Rennó na finalização do trabalho. Mesmo depois que seu dispositivo é posto em funcionamento, a artista não se retira. A artista varia a distância que mantém em relação a ele. O acaso e essas outras subjetividades que compõem as obra estão absolutamente implicados, mas na edição e na montagem Rosângela Rennó retoma, momentaneamente, para si o trabalho. Assim como Cao Guimarães, a criação se dá mesmo pela inspiração ou pelo brilhantismo de uma articulação

entre imagens do que pela forma como modula sua presença, como intervém e se distancia. Esse gesto de retomar para si não deve ser visto como uma insistência em seu lugar de autora, lugar que Rennó perdera ao inventar seu dispositivo. Pela manutenção do dispositivo há um embate. Reificar o autor aqui está fora de questão. É por isso que ela monta, edita e pensa, mas não fotografa nesta exposição de fotografias. Ela impossibilita que os trabalhos dos fotógrafos convidados se afastem do dispositivo, ou seja, passem a ter uma autonomia em relação ao processo que forja as imagens. Cada obra deve permanecer ali, na tensão do dispositivo, e atravessada pela tensão e pelo desejo de se desgarrar, de ganhar vida própria, fora dos limites (e potências) do dispositivo.

Rosangela Rennó nos dá a dimensão exata de como o descontrole não é nunca um abster-se de sua presença, um deixar fluir o mundo *in natura*, um distanciar-se para fazer falar as coisas: não. Trata-se de uma presença em um meio heterogêneo e em modulação, uma presença sempre de saída, onde os indivíduos são chamados a agir (e onde uma não-ação é também possível). O espaço de encontro entre os indivíduos e o meio não se constitui como um quebra-cabeça que deve ser organizado e onde as conexões estão previamente dadas. Fora da ação não há princípio organizador e a ação não é também um princípio organizador, mas o que torna possível uma experiência.

### **1.8 Rua de Mão Dupla: da liberação dos discursos verídicos**

Baseado em uma desestabilização das relações de autoridade destas narrativas, o filme se encontra atravessado pela precariedade de sua existência; como diz Eduardo Coutinho, “quando se inventa um dispositivo, talvez haja filme, mas não é certo” “mantive a ordem da filmagem”, diz ainda Coutinho a Consuelo Lins para comentar *Edifício Máster*. Esta desestabilização das relações de autoridade, verticalmente organizadas, como sabemos, não é exclusiva do documentário. Em seu livro *L’individu*

*Incertain*, Ehrenberg analisa as transformações acontecidas na televisão francesa a partir dos anos 80. Apesar da análise do francês se restringir à televisão de seu país, há diversos casos que a extrapolam e tornam o trabalho bastante significativo para pensarmos o audiovisual em geral. Para Ehrenberg, a principal mudança na televisão está concentrada em uma nova ordem de organização entre a esfera pública e privada. As questões de foro íntimo passam a fazer parte das emissões televisivas ao mesmo tempo em que a visibilidade destas questões passa a ter mais valor do que os conselhos dados por especialistas sobre elas. O *expert* perde o seu lugar. Ehrenberg afirma então que a televisão contemporânea reproduz um certo modelo de família no qual as relações não se organizam mais de forma hierárquica, mas por negociação. Uma negociação em que cada pessoa está concentrada em dois objetivos: conquista de autonomia e progresso pessoal, tornando-se ele próprio um *expert* de sua vida. Nos *reality shows* presenciamos uma ação onde os personagens estão à procura de técnicas de ação sobre si. A televisão, para Ehrenberg, assume um papel, a partir dos anos 80, de “um dispositivo que responde a uma demanda de sentido e reconhecimento em uma sociedade menos legível onde a condição da ação se apóia sobre si mesmo”. (EHREMBERG 1995, p.176, tradução nossa) A televisão então se atribui menos uma função hierarquicamente vertical, de ordem e comando, e passa a ser mais um “lugar” de existência, tanto para os que ali aparecem – ela agora é aberta a todos - quanto para os que se vêm representados pelos homens ordinários que ali se apresentam.

Vemos, então, como nesta nova televisão pautada pelos *reality-shows* encontramos algo muito semelhante com o que acontece em relação à posição do diretor no audiovisual contemporâneo. A presença do homem comum, a perda da autoridade por parte do diretor, a ausência de uma norma que anteceda a entrada em ato dos atores dos programas. Mas nem tudo é feito de semelhanças; elas aqui são características comuns de um mundo contemporâneo sem saudade da tradição.

### 1.9 Personagens enclausurados

No caso de *Rua de Mão Dupla*, os personagens não estão em um jogo, não serão excluídos de nada, assim como não se tornarão famosos. Deixamos de assistir ao surgimento de uma celebridade, faceta que gera interesse em *Big Brother*, e assistimos a personagens que sabem que suas vidas não mudarão depois do filme. Não estamos em um jogo de risco, de tudo ou nada, como em *Big Brother*, o que gera uma maior possibilidade para dúvidas, perguntas, exposições e o desligamento da necessidade de gerar uma *persona pública*, a partir do zero. Em *Big Brother*, além das transformações pessoais que acompanhamos, os personagens sabem que suas vidas valem dinheiro, dentro e fora da casa, como forma de ganhar o prêmio ou como forma de capitalizar a fama. Neste sentido, *Big Brother* materializa com perturbadora precisão e extremismo outra característica do contemporâneo que debateremos adiante: o modo de vida como valor em si atrelado ao capital, e a indústria das celebridades é apenas a ponta visível deste iceberg.

No documentário de Cao Guimarães cada um constrói a si próprio como sendo alguém que “já é”, o “eu” ali presente não parte do zero nem está à procura de um catálogo de tipos midiáticos, ao mesmo tempo em que está sendo “estudado” por outro. É a idéia de ser uma rua de mão dupla que estabelece a tensão do documentário: cada um está ali em vários processos simultaneamente; construir a si e o outro, mas como continuidade de uma elaboração que não começa nem termina com o filme. Em *Big Brother*, a casa é um marco zero, pertence a um sistema que produz personagens sem passado ou memória, enquanto em *Rua de Mão Dupla*, a casa é de personagens específicos, marcadas por preferências, histórias, desejos, situação econômica, etc.

Quando a câmera filma um banheiro, uma televisão, uma gaveta, é sempre um encontro que se dá entre os dois universos: o do filmado com o de quem filma. Se na prática do documentário este encontro é com

freqüência enfatizado como uma das importantes possibilidades do cinema não-ficcional, aqui isto é radicalizado. A câmera é sempre uma presença de quem filma ao mesmo tempo em que o filmado não está na imagem, apenas seus vestígios, suas marcas. Aqui a imagem é constituída por dois personagens, ambos corporalmente ausentes da imagem. Algo bastante diferente de produções como *Big Brother*. Nestas produções, se parte de um olhar totalizante que aposta que tudo pode ser visto e por isso nenhuma verdade deixará de aparecer. A visibilidade total permite a apreensão de um real pré-existente que se entrega às câmeras e que não deixa zonas de sombra. O dispositivo de *Big Brother* acredita que a cena não basta, ou melhor, a construção de um dispositivo onde os personagens sejam impelidos a uma criação é pouco. Por este motivo as câmeras precisam estar em todos os lugares e a edição deve tapar os buracos que não se entregam às câmeras com facilidade, privilegiando as tensões, ações, falas etc.

Em *Rua de Mão Dupla*, o dispositivo é, ainda, produtor de uma triangulação que envolve o espectador. Cada personagem narra o que imaginou sobre o outro, baseado nos índices presentes na casa visitada. O primeiro vértice deste triângulo é constituído pelo encontro entre o personagem e a casa visitada. Encontro mediado pela câmera e levado ao espectador. Desse encontro produzem-se imagens únicas, narrações que se concentram ora no eu que vive a experiência, ora no outro e por vezes mesmo na tentativa de escapar ao dispositivo; filma-se a rua, a casa vizinha, o campo de futebol ao lado. A partir da forma como o personagem viveu e filmou dentro do dispositivo, ele constrói uma narrativa sobre o outro, o dono da casa. Freqüentemente esta narrativa sobre o dono da casa é marcadamente verídica, ou seja, ela é expressa como discurso de verdade, generalista, universalista, deixando pouco espaço para dúvidas, perguntas ou ambigüidades. Por vezes, um personagem vê algo que não consegue encaixar em seu sistema de valores, que escapa à forma como o mundo deve ser normalmente organizado, ele recorre à interpretação, construindo falas como: “Ele deve ser solitário posto que sua cama tem 7 travesseiros”

ou, “Ele deve estar de passagem porque na sua casa há apenas uma panela”.

O espectador, em contato com estas narrativas verídicas sobre o outro, encontra-se em posição privilegiada, o que pode ser problemático, como veremos adiante. Ele constitui o terceira vértice deste triângulo. O espectador recebe esta narrativa sobre o outro ao mesmo tempo em que já viu quem é o outro, enquanto que, para o personagem que está na casa, este outro é feito apenas de indícios. O lugar do espectador é, portanto, o lugar de quem pode levantar dúvidas sobre as falas freqüentemente taxativas e por vezes preconceituosas dos entrevistados. Há um curto circuito entre o que o personagem diz e o que o espectador sabe. Ao mesmo tempo, há uma experiência vivida por eles e não por nós, o que nos devolve ao lugar de quem tem menos informações sobre o que é dito: o cheiro, o barulho da madrugada, por exemplo.

Temos, então, de um lado o encontro entre os personagens e as casas alheias, de outro, o discurso dos personagens sobre a experiência e no terceiro vértice deste triângulo, o espectador que nunca tem acesso à totalidade dos fatos e dos afetos envolvidos na experiência. Ao mesmo tempo em que ele – espectador - tem informações suficientes para perceber a fragilidade das narrativas verídicas que aparecem em algumas falas. É este lugar do espectador que faz com que o dispositivo seja especialmente interessante. Ele não corrobora nem nega as visões de mundo expostas pelos personagens, não é uma relação retórica ou dialética que está posta, mas uma inconcretude fundamental que mantém a potência dos encontros. Um exemplo disto é a opção que o filme faz em não ilustrar as falas dos personagens. Quando eles falam, não revemos os elementos por eles filmados. Somos demandados em nossa memória, na forma que nós mesmos retivemos elementos e imagens da casa alheia ou construímos nossos preconceitos.

O problema colocado por esse *privilégio do espectador* é complexo e diz respeito a uma postura ética do realizador e do dispositivo por ele

inventado<sup>29</sup>. No caso de *Rua de Mão Dupla*, o espectador possui um saber sobre o personagem maior que ele próprio. Este saber – por conhecer o dono da casa que o outro personagem habitou – lhe daria a capacidade de julgar os acertos e erros sobre as características ressaltadas. Ainda, este mesmo saber do espectador lhe permite perceber de forma mais explícita alguns preconceitos e formas de julgar o outro que aparecem nas falas.

Julgar os acertos e erros é algo menor no filme, não é isso que interessa, não é isso que mobiliza os espectadores ou os personagens e, se assim fosse, o filme perderia completamente seu interesse para se tornar um jogo de múltiplas escolhas. A segunda questão é mais grave. Estaria o filme promovendo um duplo julgamento? Ou seja, o personagem fala e julga o outro e nós o julgamos? Talvez, mas, discordo de uma possível desqualificação dos efeitos desse filme fundadas nesta argumentação, pelo fato de acreditar que há uma responsabilidade dos personagens que está em jogo e também porque o privilégio do espectador é desestabilizado por não ter tido seu corpo envolvido na experiência, como tiveram os personagens. Talvez o documentário tenha por muito tempo protegido seus personagens, o que não pode, evidentemente, deixar de ser uma preocupação do realizador, ou, simplesmente, o documentário fez as experiências de mundo com o filme coincidirem com as do diretor para que o muito estranho e diferente não pudesse surgir.

### **1.10 Filme-dispositivo: estética (efeito) do descontrolo**

Uma importante faceta dos filmes-dispositivo é a relação que ele estabelece com o espectador a partir do descontrolo que atravessa a imagem. Há um campo de tensão que se cria, um efeito que se assemelha ao *ao vivo* da televisão. Essas imagens, como dissemos, são sofridas tanto

---

<sup>29</sup> A dificuldade do filme em lidar com este *privilégio* do espectador apareceu a partir das críticas feitas por César Guimarães ao texto “O dispositivo como estratégia narrativa”, de minha autoria, apresentado na Compós 2005.

quanto são parte de uma escritura. Assim, operar dentro de um descontrolado não é garantia de coisa alguma.

Se podemos falar de uma estética do descontrolado, faz-se absolutamente necessário que tenhamos em conta as formas como esta estética tornou-se uma âncora em relação ao real buscada pelo mais diversos meios de comunicação. A utilização de celulares, câmeras caseiras, revelações íntimas, etc, tende a ser domesticada por produções e poderes que encontram nessa estética uma relação com o real que, menos que inventar formas de circulação do sensível, se esforçam em operar de fora do descontrolado. O descontrolado se torna assim um artifício indicial, esvaziado de sua potência conectiva.

Filmar homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar, as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2001, p.105 e 106).

Pois é justamente essa postura que um certo *efeito de realidade* contemporâneo captura e nega. A *estética do descontrolado* pode muito bem se parecer com uma forma de destruir os dispositivos em que múltiplas formas de individuação podem se dar. A título de exemplo gostaria de pensar o programa *Retrato Celular*<sup>30</sup>, produzido pela Conspiração Filmes, dirigido por Andrucha Waddington e exibido pelo canal a cabo *Multishow* em que o dispositivo e o descontrolado são dominados e toda sua potência dissensual e imanente é transformada em um efeito. A emissão televisiva nasce encantada com o dispositivo – pessoas ordinárias, exclusivamente jovens, se filmam com um celular.

As imagens feitas por celular teriam a função de trazer a presença da câmera para um universo íntimo, distante dessa “entidade organizadora” que é o próprio Multishow e todo seu entorno, mas não é com essas imagens que o programa se constrói. As imagens feitas pelos participantes são utilizadas

---

<sup>30</sup> MIGLIORIN, C e FELDMAN, I. *Instantâneos sobre Retrato Celular*, Revista. Cinética: 2007 Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/retratocelular.htm>> - Acesso em: 12 de janeiro de 2008



como cobertura para os textos feitos em entrevistas, como se os anônimos estivessem em um “confessionário” do *Big Brother Brasil*, falando para uma câmera que se confunde com os organizadores excêntricos ao dispositivo, a *Multishow* e o público. O que poderia ensejar o descontrole é apenas um resto, uma bengala para um programa que chega roteirizado antes de encontrar seus personagens. A própria seleção dos anônimos, aliás, obedece aos critérios etários, econômicos e demarcadamente identitários que costumam pautar os *realities*: a patricinha loura consumista, o playboy malhador de Copacabana, o *nerd* empreendedor na internet, a advogada oriental trabalhadora e paulista, a estilista lésbica, o vitrinista gay, o grafiteiro, o sambista, a cantora de rap, a “vida” em uma república, o “pegador de mulher”. O descontrole assume assim uma função retórica, o que há para ser “vendido” é redução da subjetividade a um conjunto de comportamentos determinados, desfazendo a individuação, sem que jamais se enfrente os verdadeiros riscos de um dispositivo.

O celular, a experiência da câmera junto ao corpo, o gesto que a princípio tomaria para si o olhar do outro, a escritura que isso pode trazer, o tempo e o tédio – esse fiel companheiro –, tudo isso é eliminado sob a ditadura do roteiro.

Hoje em dia os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os filmes de televisão, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de voo. A ambição deles ultrapassa o domínio das produções do imaginário, para colocar em sua responsabilidade as linhas de ordem que enquadram aquilo que se deve nomear precisamente 'nossas' realidades...(COMOLLI, 2001, p. 100)

O plano mais longo não dura mais do que alguns poucos segundos. O espetáculo é ávido e impaciente. Ele não tem tempo, não escuta e não espera. Ele é pura estratégia de intensificação e adesão. Uma exceção: o plano do rosto de uma criança e a mudança de sua expressão. Corta. O pai retoma a cena e fala para a câmera um clichê qualquer sobre amar os filhos. A palmada e o grito ficam de fora. O roteiro, hiper-presente, organiza o material por temas – apresentação dos personagens, imagens de cobertura,

início de um dia, final de outro – mas não consegue nenhuma narrativa, nenhuma efetiva construção de personagem. Porque a experiência, roteirizada e compulsivamente editada, é tristemente esvaziada. Esvazia a produção de uma imagem que nasça dessa tensão entre vida e relato, entre narrador e personagem, entre intimidade e visibilidade.

O som direto, tão decisivo nas primeiras experiências do documentário em que o descontrole tornou-se a linha mais tensa, conexão mais pungente entre o mundo e cinema, aqui é praticamente descartado. Como incorporar o descontrole, se tudo que vemos e ouvimos é puro controle? Apenas como *gags*, sacadas rápidas e curiosas, como quando a garota fala: “Acabou! Acabou ponto com, ponto br”. Ou, “Acabei a faculdade e deixei de ser o futuro do país para me tornar um problema social”. A vida, enquanto espessura, enquanto duração, passa longe e se torna um arremedo de *insights*, de falas descritivas e auto-explicativas; eu isso, eu aquilo.

O equívoco aqui reside em acreditar que entrar no jogo da “primeira pessoa” é escapar dos ilusionismos da ficção assumida como tal. É uma ingenuidade associar a perscrutação da intimidade a um método capaz de revelar uma recôndita e essencial autenticidade. A intimidade deixa de existir. Ela se torna um efeito. Efeito de intimidade, efeito de autenticidade, efeito de verdade, efeito de descontrole<sup>31</sup>. Por isso, não há invasão de privacidade.

---

<sup>31</sup> O pesquisador e professor francês Jean-Louis Weissberg, em seu livro *Presença à distância* (1997), explicita que um novo paradigma de crença na comunicação é baseado na experimentação - “experimental para crer” - no lugar de uma relação ótica que se dava por transmissão audiovisual, fundada no “acreditado, porque visto”. Segundo Weissberg, a crise - da televisão sobretudo - aparece por um *deficit* de participação do espectador que não tem acesso ao “toque”, - “dimensão maior de garantia realista”. É através desta proximidade com uma imagem em que o espectador pode atuar que se faz a aproximação que interessa à pesquisa de Weissberg entre a imagem e a vida. A passagem de uma imagem que difere do tempo da captação para uma imagem que coincide - tempo real - é o momento em que a imagem deixa de ser espetáculo e suprime a diferença entre o visto e o vivido. A crítica de Weissberg é justamente à incapacidade da TV fazer coincidir mais freqüentemente a informação do evento, de separar destinatário e emissor. Para os que creditam a perda de confiança nas imagens aos meios de manipulação digital, Weissberg é peremptório em afirmar que a “mise en scène” da mentira sempre fez parte do audiovisual - desde Méliés e que o “estado de desconfiança” em que se encontram estas imagens se deve sobretudo à incapacidade destas em oferecer um instrumento de experimentação, tornando-se uma referência “pouco sólida”. A manipulação digital é parte de um processo, mas não a mais importante. A imagem ao vivo e vista por uma grande quantidade de pessoas apresenta-se ainda como imagens onde há um ganho de confiança, segundo o pesquisador. Entretanto, mesmo esta garantia de “quanto menor o tempo entre captação e transmissão, menor a possibilidade de trucagem”, é colocada à prova diante de sistemas que introduzem imagens virtuais ao vivo; em jogos de futebol, por exemplo. A possibilidade de intervir na

Há, tão-somente, evasão. Se se deseja uma imagem do outro, existem coisas a serem compartilhadas: o ritmo, as conexões, o tempo, as inúteis paisagens. É preciso tomá-las para si, acompanhá-las, e não apenas observá-las como um olho inerte, clínico e morto. Filmar a própria vida é uma questão de escritura e não de intimidade. Filmar a própria vida é se individualizar, cuidado e saída de si, não se sujeitar a um dispositivo, e não se sujeitar ao olhar do outro. Editar a vida do outro é entrar em meio a processos de individuação alheios, é afirmar o sujeito como crise e não como um produto acabado de seu mundo pronto. Quando digo que não se trata de intimidade, mas de escritura, estou tentando deixar claro que narrar a si é um tema que, como qualquer outro, não existe independente de uma relação com a linguagem, com escolhas entre o que me singulariza e o que traço de comum, entre o individual e o coletivo. *Retrato Celular* e os *realities*, de um modo geral, parecem se fiar nessa ancoragem no real que esse tipo de imagem dá. Isso é verdade! Mas, essa ancoragem tende a se confundir com a não-necessidade de uma escritura, como se por falar de si e na intimidade, houvesse uma transparência possível, o que é um engano. A ficção de uma imagem não mediada já morreu, o que demanda uma escritura. A escritura, nesse sentido, é uma relação estética com o fato, com a vida, com o que se quer dizer. A escritura, assim, estabelece sempre uma relação não consensual com o que narra, sempre falha e rasgada.

*Retrato Celular* é paradigmático da tentativa – nem sempre fracassada – de o espetáculo se apropriar das vidas dispersas e ordinárias, das potências do banal. Mas para tal é preciso perceber que é justamente no banal que reside a força - e não na ordem que o antecede. Se podemos, de algum modo, falar em uma estética do descontrole, essa estética não é uma invenção que se dá antes da ação do filme, antes da experiência em que o filme acontece. Ou seja, a invenção de regras que antecede o filme não é a garantia dessa estética ou de um filme-dispositivo.

---

imagem continua sendo o lugar onde uma crença se faz possível. Para Weissberg o que se coloca é uma passagem do espetáculo (spectacle) para *espetato* (spectacle).

Misturar-se ao que se filma, fazer parte da imagem, intervir no objeto filmado, tudo isso parece ser uma estratégia para dar conta de uma descrença na imagem, uma descrença na possibilidade de a imagem ser parte da experiência e não apenas o que a representa. Estar *sob o risco do real* é também estar sob o risco da imagem, na possibilidade dela rachar o clichê e formar linhas de conexão entre indivíduos e espaços, na possibilidade de a imagem ser o que me permite abandonar o isolamento de minha singularidade. Implicar o realizador para reconectar a imagem ao mundo. Na televisão, por exemplo, não se documenta o que come uma tribo da Mongólia, se envia um jornalista que come o que as tribos da Mongólia comem.

Entretanto, essa estratégia nada garante. A conexão da imagem com o mundo não é um problema de confiança, mas de invenção. Se a saída da câmera dos estúdios e o som direto foram modos de colocar o cinema *sob o risco do real*, hoje, o risco do real se tornou estratégia de indiciabilidade. A experiência nesses casos torna-se apenas um meio de produzir um efeito de real, de buscar uma marca de indiciabilidade na imagem. Nestes casos, a experiência confunde-se com a informação. A imagem, no cinema e na fotografia terá hoje muita dificuldade de se separar de seu destino; o de ser consumida, de se transformar em mercadoria.

Este *efeito de descontrol*e, que atravessa tantas imagens contemporâneas, reinventa uma transparência através de um *efeito de realidade* em busca de uma pretensa garantia de autenticidade pela intimidade e pelo descontrol e ligado a esse universo privado. Podemos assim dizer que a "câmera íntima", operada pelo próprio personagem, atua no universo privado como as câmeras de vigilância são utilizadas na ficção em relação ao universo público; como garantia de uma indiciabilidade.<sup>32</sup>

Como operador do dispositivo, o descontrol e toma outras dimensões; não aparece apenas como uma força dissensual, mas como elemento de uma escritura em que todos fazem parte; inteligências e afetos coletivos. O

---

<sup>32</sup> Ver Thomas Levin, *Video Surveillance in Hollywood Movies* Disponível em: <[www.surveillance-and-society.org/articles2\(2\)/movies.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles2(2)/movies.pdf)> Acesso em 7 de março de 2008.

descontrole demanda movimentos de presença e ausência, ação e afecção, distancia e proximidade entre as partes que compõem uma obra. É esse ir e vir da enunciação, do discurso e das presenças que suspende as determinações do próprio discurso, dos clichês e dos automatismos que se distanciam da criação. A abertura para o descontrole não é uma ausência de um indivíduo que enuncia, mas o deslocamento deste indivíduo para fora do centro, em relação com o outro, com tudo que pode surgir de indeterminado neste deslocamento. Um ir e vir que é central na noção de um filme-dispositivo em que a imagem é parte do agenciamento, embates e tensões no interior do dispositivo. A manutenção dessa instabilidade talvez seja o lugar mesmo do artista. Inventar o lugar em que ele esteja de saída. O documentarista é aquele que está de saída. Ele se encontra nas passagens entre o maquínico, o real e a linguagem e se confunde com o próprio dispositivo. Ele está dentro e fora do que produz, abandonando a cena que inventa, saindo da nova conexão que fez entre indivíduos. Interessa as formas que ele inventou para deixar a cena, para abandonar o quadro. O filme se inventa nessas saídas, nesses abandonos que o artista faz da cena. Não se trata de o artista inventar um mundo, mas, de materializar sua crença no mundo e na política no momento em que abandona a cena, mas não o dispositivo que criou.

Se nos interessa continuar com a noção de dispositivo, precisamos justamente atentar para duas forças que o destroem. Aquelas que se isolam dele para operar de fora e aquelas que capturam seus efeitos mais superficiais como forma de criar um efeito de descontrole, operações que se constituem na negação do dispositivo como campo de tensão política e estética.

## Capítulo 2

### Da individuação à virtualidade da imagem

O que se passa com os indivíduos que participam dos dispositivos como produtores e efeito dos múltiplos encontros e eventuais acontecimentos que o habitam? Existe nesse processo uma dimensão propriamente política? Para pensarmos os indivíduos nesta ampla noção de dispositivo; maior que o filme, maior que o desejo deste ou daquele indivíduo, nos aproximamos da noção de individuação trabalhada por Simondon no livro *L'individuation psychique et collective*<sup>33</sup>, editado originalmente em 1958.

A experiência está no centro da concepção do indivíduo de Simondon e terá grande influência no trabalho de Deleuze. Para Simondon, não existe um indivíduo separado da experiência de individuação ou posterior à experiência. A experiência e o indivíduo habitam um mesmo plano de trocas e construção contínua. A noção de individuação para Simondon começa com uma crítica a duas maneiras de perceber o indivíduo; a *substancialista* e a *hylemorfica*. A primeira considera que o indivíduo se funda nele mesmo, a partir de elementos primeiros, e que é, por sua vez, resistente ao que não é ele mesmo. A segunda separa a forma (morphos) da matéria (hyle) e pensa o indivíduo a partir do encontro de uma com a outra, em clara herança platônica; a matéria se formata a partir de uma forma que a antecede. Nas duas maneiras de pensar o indivíduo há um problema temporal para Simondon. Uma vez o indivíduo constituído, trata-se de operar um retorno que possibilite ver as linhas e experiências que permitiram tal constituição. Neste gesto, o indivíduo está sempre separado da experiência que o faz aparecer. “Tal perspectiva, diz Simondon, dá um privilégio ontológico ao

---

<sup>33</sup> SIMONDON, Gilbert .L'individuation psychique et collective, Aubier, Paris,1989.

indivíduo constituído” (SIMONDON, 1989, p. 10, tradução nossa). Este privilégio pressupõe uma matéria, um vivo, dócil e disponível a uma tomada de forma da mesma maneira que elimina deste aparecimento do indivíduo o processo mesmo que o faz aparecer. No lugar de partir de uma existência concreta – o indivíduo – para ir em direção às multiplicidades de elementos experiências que o constitui, Simondon propõe um caminho que parte do múltiplo e não separa essa multiplicidade de onde o indivíduo aparece; o processo de individuação. “Conhecer o indivíduo, diz Simondon, através da individuação mais que a individuação a partir do indivíduo” (SIMONDON, 1989, p. 12, tradução nossa). Ao fazer este deslocamento, Simondon introduzirá uma fragilidade e uma instabilidade (ou metaestabilidade, como veremos à frente) no saber sobre o indivíduo. Esta impossibilidade totalizante levará o filósofo a dizer que o indivíduo é uma *fase do ser*, uma *realidade relativa*. Pensar o indivíduo como uma *fase do ser* permite a ele abrir as portas para o que resta como potência de individuação – ainda em processo – no indivíduo. Ou seja, se partimos do indivíduo para a individuação, tudo que encontraremos são explicações para o que existe, entretanto, se fazemos o caminho contrário, a individuação pode se dar sem que o indivíduo apague as potências dessa individuação, mais especificamente, do que existe de pré-individual. Simondon se foca assim no indivíduo como processo e trabalho inseparável de um devir coletivo e pré-individual.

A noção de *devir* deixa clara também a separação que Simondon faz entre o indivíduo entendido como o que possui o devir e o devir como um futuro do ser. Ao se distanciar da noção de devir como o que advém a um ser constituído, Simondon está operando uma dupla crítica, por um lado à percepção do indivíduo não é um como resultado de um processo dialético - para Simondon o negativo é parte do equilíbrio metaestável. E, por outro lado, se no ser individuado o devir insiste, é todo um regime de causa e efeito na constituição do ser que é descartado como o que poderia explicar o indivíduo. “O devir é uma maneira de ser, diz Simondon. Ele é devir do ser, não o devir ao qual o ser é submetido por alguma violência feita a sua

essência e a qual o ser poderia evitar permanecendo o que ele é”. (SIMONDON, 1989, p. 225-225, tradução nossa) O devir, para Simondon é uma dimensão inalienável do ser. Se o indivíduo é pensado como fruto de uma lógica de causa e efeito, isso implica em eliminar o excesso do próprio ser e tudo que não faz passagem da forma à matéria. Se nos deslocamos do individuado para a individuação, o que não foi incorporado na constituição do indivíduo passa a existir, passa a ser parte do que guarda a virtualidade de outras individuações possíveis. Assumir o excesso, a sobra, invoca um desacordo de base entre forma e matéria, entre molde e objeto. O excesso e o desacordo é o que dá à forma individuada a linha que a torna metaestável, pronta a se desubjetivar, pronta a se defasar. “A individuação, diz Simondon, não é o resultado do devir nem alguma coisa que se produz no devir, mas o devir ele próprio enquanto o devir é devir do ser” (SIMONDON, 1989, p. 228, tradução nossa). O indivíduo, entendido como uma atualização do ser, aponta, simultaneamente, para dois pólos; a relação entre indivíduo e meio de onde ele aparece e para toda diferença que resta entre o indivíduo como realidade relativa e ele mesmo. Esta dupla conexão coloca o indivíduo entre o singular e o comum, inseparável destas duas esferas, sendo o indivíduo um dos aspectos possíveis da individuação.

## **2.1 Metastabilidade**

Já falamos algumas vezes em metaestabilidade, nos referindo a esse equilíbrio instável, a uma estabilidade em dissolução em que os atores do dispositivo se encontram; parte do processo de individuação. É como esta noção que Simondon traz para o centro do que constitui a individuação uma constante ausência de estabilidade e, mais do que isso, uma tensão entre ordens de grandezas incompatíveis, como chama atenção Gilles Deleuze em texto sobre Simondon em que ele diz que o que define a metaestabilidade é o encontro de escalas disparatadas em que ainda não há comunicação (DELEUZE, 2002b). Pela metaestabilidade, Simondon pode se distanciar da



concepção do indivíduo como formador de uma unidade entre infinitas partes, não apenas porque essas partes não formam uma unidade, um consenso, mas porque essas partes não possuem uma ordem de medida que as contemple. A diferença entre essas partes passa pelo que ainda está em vias de se atualizar, pelo o que é virtual. Ao se individuar, o indivíduo não esgota toda realidade pré-individual. Ou seja, a metastabilidade é o que guarda a virtualidade da variação mesmo no indivíduo formado. A metaestabilidade pertence ao indivíduo e é o que permite que a *natureza*<sup>34</sup> *pré-individual* permaneça associada ao indivíduo e se torne fonte de individuações futuras. É nesse sentido que o ser pode ser pensado para além do que ele é. Como um sistema onde a estabilidade não se dá – a estabilidade para Simondon é a morte – e está aberto a variações que partem da tensão dos elementos que compõe o indivíduo, elementos de dimensões extremas – cósmicas e inframoleculares. O vivo é nele próprio mediação, diz Simondon, expressando a idéia do indivíduo como um ser *problemático* que no mesmo momento é estrutura e multiplicidade, ou seja, é pela metaestabilidade que o indivíduo opera uma mediação entre ser e devir.

“Dizer que o vivo é problemático é considerar o devir como uma dimensão do vivo” (SIMONDON, 1989, p. 20, tradução nossa). Múltiplos movimentos para percebemos o indivíduo; entre o individual e o coletivo, entre a ação e o pensamento. São esses movimentos que permitem que Simondon afirme que:

O indivíduo não é um ser, mas um ato, e o ser é indivíduo como agente deste ato de individuação pelo qual ele se manifesta e existe. A individuação é um aspecto da geração, se explica pela gênese de um ser e consiste na perpetuação desta gênese; o indivíduo é o que foi individuado e continua a se individuar; ele é relação transductiva (SIMONDON, 2005, p. 197, tradução nossa).

---

<sup>34</sup> Simondon escreve: “Poder-se-ia chamar natureza a esta realidade pré-individual que o indivíduo leva consigo, tratando de encontrar na palavra natureza o significado que lhe davam os filósofos pré-socráticos: os fisiólogos (*físicos*, na *tradição tradutória e filosófica brasileira*) jônicos encontravam aí a origem de todas as espécies de ser, anterior à individuação: a natureza é realidade do possível que, sob as espécies do *ápeiron* de que fala Anaximandro, faz surgir toda forma individuada; a Natureza não é o contrário do Homem, mas a primeira fase do ser, sendo a segunda a oposição entre o indivíduo e o entorno (*milieu*)”. (SIMONDON, Apud. VIRNO, 2001) Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1479.1.sh> Acesso em 15 de setembro de 2007.

Este tipo de operação é definida pela forma como um domínio recebe uma informação e é afetado por outros atores que habitam aquele campo. Trata-se de uma operação que perpassa várias dimensões do ser, se prolongando nele próprio e nos outros atores de um processo de individuação. A transdução é parte de um processo coletivo que afeta um campo pobre em estrutura e rico em energia. A individuação se constitui assim como um processo de desadaptação, de desajuste.

A desadaptação no interior de um domínio, a incompatibilidade das configurações no interior do domínio, a diferenciação interior, não devem ser assimiladas a uma degradação: elas são a condição necessária de uma tomada de forma; elas marcam em efeito, a gênese de um energia potencial que permitirá a transdução, melhor dizendo o fato que a forma *avançará* no interior deste domínio (SIMONDON, 1989, p. 2064, tradução nossa).

Esta operação será decisiva para que o indivíduo não seja colocado ao lado ou em oposição ao mundo. É isso que permite a Simondon falar que o “ser possui uma unidade transductiva, ou seja, ele pode se defasar em relação a ele mesmo”. (SIMONDON, 1989, p. 23, tradução nossa). A *fase* para Simondon é uma atualização, uma sujeito. Enquanto no ser pré-individual não existe *fase*; em termos deleuzianos, poderíamos dizer que o ser pré-individual é pura virtualidade enquanto a fase é territorialização. “Há uma pluralidade no ser que não é a pluralidade de partes [...] mas uma pluralidade que está no mesmo nível desta parte, a pluralidade sendo a pluralidade do ser em relação a ele próprio, na relação de uma fase do ser a uma outra fase do ser” (SIMONDON, 1989, p. 216, tradução nossa). Se *defazar* é um movimento então de distanciamento em relação a si mesmo, o que não deixa de ser uma forma do pensamento aparecer. A individuação é o que está entre as fases. Neste processo, o indivíduo inviabiliza qualquer das fases, se coloca a meio caminho entre várias delas (individuais e coletivas), entre várias memórias, voluntárias e involuntárias<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Em *Proust e os Signos*, Deleuze traz para o mesmo processo o pensamento e os signos sensíveis dizendo que os “signos da arte nos forçam a pensar: eles mobilizam o pensamento puro como

As obras-dispositivo incorporam essa noção da impossibilidade e desinteresse de filmar uma fase do indivíduo para se concentrar em uma multiplicidade em que o indivíduo aparece individuando-se. O exemplo fundador de Rouch é paradigmático deste princípio que irá habitar o documentário moderno. Desde o início de *Moi un noir*, o que está interessando Rouch é a saída de si, um certo abandono pessoal e identitário, uma defasagem do ser, poderíamos dizer. Este processo não traduz uma passagem de sujeitos a sujeitos, de uma identidade a outra, mas de uma multiplicidade que não encontra uma forma realizada. O exemplo de *Moi un noir* é interessante nesse sentido, uma vez que ele nos serve de paradigma para um processo que se torna bastante mais sutil em outras obras. Em *Moi un Noir* o personagem de Oumarou Ganda deixa de ser Ganda para se tornar Edward G. Robinson, nem essa passagem é apenas reveladora de um verdadeiro Ganda, nem significa uma identidade abandonada. A operação desindividualizante é de uma dupla instabilidade, tanto de seu nome real, de uma pretensa identidade que ele encontra ali, como da fantasia que gira em torno do ator que ele encarna. *Moi un Noir* explicita a conjunção de uma escritura cinematográfica, fundada na maneira como Rouch e Robinson transformam o personagem colocando-o em um limbo entre a ficção e o documentário através da presença de múltiplos processos de individuação no interior de um dispositivo.

Quando retomamos a noção de dispositivo passando por Simondon, estaremos articulando esse espaço de presença do indivíduo como elemento de uma multiplicidade que é o próprio dispositivo, campo metaestável que os indivíduos são menos pensados e interrogados pelo o que eles são do que pelo tipo de energia que eles emprestam à metaestabilidade do dispositivo. É esta força que o indivíduo pensado como uma fase do ser traz para o documentário.

---

faculdade das essências. Eles desencadeiam no pensamento que menos depende de sua boa vontade: o próprio ato pensar” (Deleuze, 2003b, p. 92).

Ao deslocar o indivíduo como efeito é o próprio meio que se torna parte da individuação. Seguindo as pistas de Simondon, podemos dizer que o meio não é o que envolve o indivíduo, mas o que se desdobra com ele:

Não é justo falar da influência do grupo sobre o indivíduo; de fato, o grupo não é feito de indivíduos reunidos em grupos por certas ligações, mas de indivíduos agrupados; *indivíduos de grupos*. Os indivíduos são indivíduos de grupo como o grupo é grupo de indivíduos. [...] o grupo não é tão pouco realidade interindividual, mas complemento de individuação em larga escala reunindo uma pluralidade de indivíduos (SIMONDON, 1989, p. 184 e 185).

Esta distinção torna-se fundamental para logo pensarmos a relação dos indivíduos com a comunicação de massa e as tecnologias de visibilidade que o cercam. O meio é como uma dobra do indivíduo, e é com o meio – que não se confunde com o ambiente ou com o entorno – que a individuação se efetua. Esse meio é misto, nem só psicológico, nem só social. A metaestabilidade é o modo de operar no meio com o indivíduo, justamente porque ela é relação entre contas incompatíveis entre atores que não fazem unidade mas habitam múltiplos processos de individuação.

Encontramos ainda nessa fórmula toda base para o documentário e imagens que nos interessam. Imagens em que o indivíduo constituído não aparece separado da multiplicidade que faz o filme e o indivíduo, e que comporta o devir, o processo de individuação. O indivíduo filmado, para nos determos nas imagens do documentário, se aparece em algum momento como uma forma estável, não pode ajudar a revelar o princípio de individuação. A história do documentário é repleta de exemplos em que a individuação foi rejeitada em prol do indivíduo. Jean-Claude Bernardet nos fala dos documentários dos anos 60 que fazia a opção de um *modelo sociológico*<sup>36</sup> (BERNARDET, 2003). Neste modelo, o ideal é que a construção fílmica seja capaz de reconhecer de maneira clara e transparente as causas e efeitos de um acontecimento. Em relação aos personagens, essa produção é normalmente capaz de capturar uma identidade estável,

<sup>36</sup> A análise de Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo* é feita em torno de quatro documentários de longa metragem: Viramundo (Geraldo Sarno - 1965), Maioria Absoluta (Leon Hirzman - 1964/66), Subterrâneos de Futebol (Maurice Capovilla - 1965) e Passe Livre (Oswaldo Caldeira - 1974)

adaptável ao papel social que lhe é imposto pelo filme. Este personagem de identidade fixa e um lugar social perfeitamente identificável é fundamental para um certo cinema político que deve propor ao público a possibilidade do indivíduo atingir um outro lugar social depois da revolução, depois da tomada do poder ou depois da tomada de consciência. Para que o caminho seja libertador, é preciso que o ponto de partida e o ponto de chegada sejam claros e imóveis. A possibilidade de libertação que esse cinema se autoriza, exige então uma captura de suas subjetividades em linhas convergentes, onde toda ambigüidade que complexifica seu papel social seja eliminada, ou seja, toda individuação e sua potência pré-individual. O filme deveria, nesta estrutura, prever um futuro organizado e linear do mundo. Sendo assim, todo o instrumental de limpeza do real (BERNARDET, 2003) será colocado em prática para que o filme possa se referir às experiências particulares como sendo experiências de classe e exemplares, fazendo assim circular uma palavra de ordem (DELEUZE, 2003). A existência de um pólo organizador dos discursos é uma característica central desta estrutura narrativa. Livrando-se das potências e riscos do acaso, é o próprio processo de individuação que é submetido a uma forma que lhe antecede.

Retomando: individuação é onde o devir insiste, sendo o indivíduo uma fase de um processo de individuação que não está isolado do devir que opera entre a memória e o futuro, entre pessoal e coletivo; freqüentemente indiscerníveis. A relação fortemente política que conecta o devir pessoal e o devir coletivo só é possível graças à operação que percebe o indivíduo na individuação. O indivíduo então não é membro de um corpo social, não é unidade do múltiplo, ele aparece de uma mesma dinâmica relacional que o coletivo. O múltiplo pode estar presente ou ausente tanto do individual quanto do coletivo e é isto que permite Simondon dizer que o indivíduo integrado ao social “prolonga e perpetua o movimento de individuação que lhe fez nascer, no lugar de resultar somente desta individuação” (Simondon 1989, p. 176 e 177, tradução nossa). O social então não é nem exterior aos indivíduos nem

o que é formado pela soma deles, o social é um dispositivo que inclui o indivíduo.

Quando falamos da domesticação ou funcionalização de uma imagem estamos, simultaneamente, nos referindo à domesticação do dispositivo em que ela se encontra e na conseqüente interrupção dos processos de individuação. A domesticação de uma imagem - como a operada pelas legendas dos vídeos dos *Barrados do Big Brother*<sup>37</sup> - é também um modo de anular um elemento de transformação e do movimento do dispositivo. A ação policlesca na imagem é uma ação que esvazia a metaestabilidade do dispositivo tornando-o estável. Na estabilidade, não há troca nem tensão entre os elementos que a compõem.

Não se trata propriamente de retirar uma aplicação política do pensamento de Simondon, mas de pensar o modo de relação entre o indivíduo e o que o constitui e excede em uma constante discontinuidade entre as fases visíveis e o devir. A ação política é uma defasagem em relação a si mesmo. O indivíduo ou o grupo se torna político quando ele se separa dele mesmo. Quando a imagem de si ou do outro em um filme é atravessada por recomposições contínuas em que dão a ver um indivíduo ao mesmo tempo em que reconfiguram os lugares e os mundos possíveis, de si e do outro.

Mas, significaria então assumir a individuação como sendo ela mesma política? Sim e não. A individuação se desdobra em uma face social, de acordo e sobrevivência e outra em sua face política, de dissenso e saída de si e do social. Mas, é a capacidade de o indivíduo e do grupo trazer para a circulação comum seu excesso pré-individual e metaestável que fazem da individuação um processo potencialmente político. Para Paolo Virno (VIRNO, 2004), a noção de individuação de Simondon ganha ainda uma outra dimensão política, pois é com ela que se torna possível conceber a multidão

---

<sup>37</sup> Ver capítulo 4.

entre o indivíduo sempre parcial e incompleto, mas parte da potência da multidão que retroalimenta a individuação.

O que interessa à política e à individuação é que ambas dependem da criação de um campo de manutenção das potências pré-individuais. Quando o indivíduo aparece, diminuído a metaestabilidade – o que é uma tendência do humano, segundo Simondon, o indivíduo tende a se tornar "estrutura especial imóvel" e sem evolução: é o "indivíduo físico", esta percepção aproxima a metaestabilidade do que forja o indivíduo com *Zoé* e não somente *Bios*, logo, a metaestabilidade é necessariamente política. A ação política não está assim separada do campo heterogêneo, pré-individual e incomensurável em que se dão as individuações. A metaestabilidade é o princípio da democracia que abordaremos no último capítulo.

## 2.2 Virtual

Em uma palestra, o filósofo e historiador da arte, George Didi-Huberman introduziu o assunto de sua comunicação de maneira marcante. Ele anunciou que iria falar sobre o virtual e que apesar do desgaste da palavra, aquele era um conceito lindo e era preciso brigar por ele, não perdê-lo. Mais do que isso, e talvez seja já uma leitura própria, é preciso lutar pelas palavras. Certas palavras ganham circuitos e discursos que as despontecializam de tal maneira que somos proibidos de usá-las, e *virtual* é uma dessas.

Pois aqui se trata de rondar este conceito que é reincidente quando abordamos as potências do dispositivo. Não se trata de refazer uma história do conceito que remonta a Aristóteles vindo até Henri Bergson e Deleuze, mas de tentar perceber a operacionalidade da noção que é parte dos processos de individuação, das imagens e a das relações entre elas e da própria política.

O dispositivo pode ser entendido como um campo de passagens entre o atual e o virtual e vice-versa; assim se dão os processos de individuação, assim aparecem as imagens. Nesse sentido, o dispositivo das obras que

estamos trabalhando implica, por um lado, em um processo de limitações e escolhas – as pessoas que o utilizarão, a pessoa que irá para a casa do outro, o objeto que o filho utilizará, o país em que irá se filmar, etc etc, - escolhas que se fazem sempre em detrimento de outras em freqüentes e constantes reduções dos possíveis. Ao mesmo tempo, este processo de escolhas é também um processo de montagem, - ordem, embate, sintaxe, fragmentação, continuidade, dialética.

O conceito de virtual se perde a partir do momento que ele começa a indicar uma ausência, algo que não está presente, algo sem materialidade que só tem existência como o que é pensado ou imaginado ou, ainda, quando o virtual aparece como causa da realidade ou como causa do real. Esta percepção parte de uma oposição entre o real e o virtual, entre o que o que é e o que tem possibilidade de ser. O virtual confunde-se assim com o irreal. Trata-se de uma oposição falaciosa que confunde o virtual com o possível sem que seja guardada a conexão com a sua origem do latim medieval *virtualis* força, potência e que podemos entender também como criação (LEVY, 1997). Como veremos, o virtual é parte do real. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Ou como coloca Deleuze o “virtual deve mesmo ser definido como uma estrita parte do real” (Deleuze, 2005, p. 269, tradução nossa).

Os pares de oposição passíveis de serem delineados então são outros. Ao real, se opõe ao possível e o virtual se opõe o atual; sendo que o virtual e o atual não indicam o que é e o que *será*, mas duas maneiras do ser em uma co-presença temporal. O par real/possível se funda em uma adequação entre dois momentos do ser. O que se torna real está previamente dado como possível. Podemos dizer que se trata de uma estabilidade linear e sem diferença entre dois instantes. O real está contido no possível e dele não se diferencia. O real é fruto de um processo de realização em que se seleciona do possível tudo que irá se realizar. Trata-se de uma operação destrutiva, uma vez que a realização destrói outras possibilidades ao mesmo tempo em que não transforma o possível. Ou seja,



da passagem do possível ao real não é uma relação de criação que se estabelece, mas um afunilamento do mesmo, uma redução quantitativa sem diferença qualitativa. A criação é o que torna o real virtual, o que chama o que ainda não existe (DELEUZE, 2003, p. 291-302).

No nosso segundo par de oposições, o virtual se opõe ao atual trazendo uma relação que não é de semelhança, mas de criação e diferença, e não ocorre dentro de um deslocamento cronológico, mas dentro de uma dinâmica em que ambos habitam o mesmo espaço e o mesmo tempo. Para Deleuze, todo objeto é duplo – atual e virtual “sem que essas duas partes se pareçam, uma sendo a imagem virtual, a outra imagem atual” (DELEUZE, 2005, p. 270, tradução nossa). Não se trata então de um conjunto de possíveis em que a atualização se dá após a apresentação das virtualidades. Em termos deleuzianos (passando por Spinoza), podemos falar em um aumento de potência nesta relação dinâmica entre o atual e virtual, consequência da impossibilidade de circunscrição dos possíveis, uma vez que o virtual não está separado do atual e da criação que existe das passagens de um a outro.

A atualização ia de um problema a uma solução. A virtualização passa de uma solução dada a um (outro) problema. Ela transforma a atualidade inicial em caso particular de uma problemática mais geral, sobre a qual é a partir daí colocado o acento ontológico. Assim fazendo, a virtualização torna fluidas as distinções instituídas, aumenta seus graus de liberdade, cria um vazio motor. Se a virtualização fosse apenas a passagem de uma realidade a um conjunto de possíveis, ela seria desrealizante. Mas ela implica uma mesma medida de irreversibilidade nos seus efeitos, de indeterminação nos seus processos e de invenção no seu esforço de atualização. A virtualização é um dos princípios vetores da criação de realidade. (LEVY, s.d.)

Levy explicita a dimensão que nos interessa no campo do dispositivo e a capacidade das imagens a ele atreladas, ou seja, a manutenção de uma intensidade virtual nas forças, individuações e imagens que se atualizam. O que aparece traria junto de si “a velocidade infinita do caos” que não é uma desordem, mas “todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 153). Mas, como guardar essa

potência? E aí, voltamos à noção de acontecimento. “O acontecimento é a realidade do virtual” (DELEUZE; GUATTARI 1997, p. 230).

A virtualização é o primeiro passo de uma saída do uno para a entrada na multiplicidade, tornando sensíveis as potências da vida ainda não estabilizada. Em relação às construções identitárias, a virtualização determina uma crise na construção clássica fundada na estabilidade de um *eu* que é centro e determina as periferias. O centro em crise libera o *eu* para constantes reinvenções provocadas pelos encontros com o outro, com a potência de reinvenção do eu com o outro. O outro tem sempre uma potência virtual, dado que nunca acedemos a ele em sua totalidade ou “livre” de nós mesmos. O outro, na sua alteridade, só aparece no encontro, na possibilidade de acontecimento. A virtualidade do eu/outro é o que perturba as relações de poder, os enunciados pré-estabelecidos e os territórios demarcados.

Logo na abertura de *O atual e o virtual*, Deleuze e Parnet escrevem que “não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve em uma névoa de imagens virtuais” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 173, tradução nossa). O virtual, entretanto, quando se dá a perceber em um acontecimento, quando a imagem captura esse caminho do atual ao virtual, é evento raro; acontecimento que ao mesmo tempo em que aumenta a potência da imagem tanto estética quanto conectiva, provoca também uma desestabilização identitária do indivíduo e do objeto. Ou seja, a imagem ganha a possibilidade de se atualizar de novas maneiras montando uma de suas faces com novas imagens – potência conectiva – torna-se capaz de produzir novos dizíveis, visíveis e sensíveis – potência estética – ao mesmo tempo em que opera uma flutuação da identidade, da imagem e do objeto. Mas como insiste Lazzarato (LAZZARATO, 2006), em sua leitura de Deleuze, esta rachadura nos enunciados e clichês deve extrapolar o campo do visível e do dizível e se abrir para mundo possíveis.

No documentário, um gesto, uma fala ou mesmo uma montagem de imagens, pode surgir como uma mancha em uma pintura, uma marca que se instala antes que o pensamento possa representá-la e que guarda essa memória de um evento anterior a um pensamento especulativo, anterior à constituição de um sujeito que enuncia, sem por isso destruir o que se atualiza, seja na forma de uma narrativa ou de uma representação. O brilhante filme de Andréa Tonacci, *Serras da Desordem* (2005), é repleto de momentos em que, através da montagem ou das falas do índio Carapirú, o filme provoca e inventa esse desacordo essencial entre a atualização e a virtualização. Depois de ter fugido de sua tribo após um massacre e vivido durante anos com em uma pequena comunidade do interior do Mato Grosso, o índio é levado para Brasília para logo ser encaminhado de volta à sua comunidade de origem. No caminho, quando está no carro, o filme nos mostra a estrada de terra, cercas e queimadas, depois de um corte vemos novamente o rosto de Carapirú que, como sempre, guarda uma curiosa ambigüidade entre a tristeza e a alegria. Voltamos a ver a estrada que, desta vez não é mais o cerrado, mas uma estrada no Iraque; explosão e fogo. Voltamos para dentro do carro. Esta montagem não abandona a narrativa em que está instalada, respeita o *raccord* interior à seqüência, entretanto funciona como um rasgo que multiplica de maneira anacrônica aquele momento. Não se trata de um *insert* gratuito, mas de um acontecimento; espera, reserva.,

o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva. Este tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidade do tempo vazio, em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual. Todos os entre-tempos se superpõem, enquanto que os tempos se sucedem. Em cada acontecimento, há muitos componentes heterogêneos, sempre simultâneos, já que são cada um um entre-tempo, todos no entre tempo que os faz comunicar por zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade: são variações, modulações, intermezzi, singularidades de uma nova ordem infinita (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 204).

Este fragmento de *Serras da Desordem* é paradigmático do desvio narrativo que o filme produz. Descompassos e intervalos inseparáveis do mistério e da evidência própria ao acontecimento. A atualização aqui não é imune à sobredeterminação que aparece no encontro entre o índio, o realizador ítalo-brasileiro e o Iraque. A abertura feita por essa imagem do Iraque não é apenas uma abertura da narrativa, como se outras linhas fossem ali possíveis, trata-se mais de fazer a representação e a atualização aparecerem como um embate, conflito aberto sem síntese, como uma força que não perde a tensão e não somente uma técnica de exposição do mundo. Ao mesmo tempo, a imagem do Iraque, perdida que estava em algum telejornal de uma emissora qualquer, se junta à história de um índio brasileiro que não fala português e que no final do século XX teve sua família dizimada por homens brancos. Nunca as imagens da guerra do Iraque foram tão eloqüentes. Vale lembrar a bela fórmula de Didi-Huberman: “toda dificuldade reside em não ter medo nem de saber nem de não saber” (DIDI-HUBERMAN, 1990. p. 269, tradução nossa).

Um outro exemplo mais singelo parte não da montagem, mas da intervenção no ato da filmagem. Trata-se do filme de Agnès Varda *Os catadores e a catadora* (2000), um documentário sobre pessoas que vivem de catar coisas (comida, grãos, lixo, sucata, etc) e a própria realizadora, uma catadora de imagens.

Varda acompanha um grupo de pessoas que fazem a respigagem – depois da colheita ser feita, as máquinas deixam, no solo, restos que são aproveitados por essas pessoas. As batatas que ficam no solo são recuperadas pelos respigadores e as boas levadas para a triagem (Fig. V). As batatas que não se encaixam no padrão porque são grandes ou pequenas demais são devolvidas para o campo e uma nova respigagem começa. No filme, um homem enche baldes de batatas e explica para Varda como ele as seleciona “as pequenas demais não pegamos, existem as machucadas e as grandes e até as disformes, em forma de coração”. “O coração! O coração eu quero”, diz Varda e, a partir daquele momento, são as batatas em forma de

coração que mobilizam Varda. A cineasta nos oferece um desvio muito rápido, uma nova entrada, um novo recorte para seguir essa trajetória errônea que o documentário traça. A batata não é mais uma batata para se transformar em uma forma. Se até ali era algo que se comia, agora vira um bloco de linhas e volumes em que a realizadora pode treinar seu novo gesto: catar batatas no solo em forma de coração e filmar a mão que cata, ao mesmo tempo. O objeto é secundário, o que interessa é o desvio que aquele fato banal provou. Ninguém diz que uma batata tem forma de coração impunemente! O desvio marca dois procedimentos que percorrerão o filme: 1) os objetos serão desnaturalizados; do orgânico batata para o inorgânico: forma de (coração); 2) a realizadora se filma, atua, experimenta e todas essas ações são extensivas umas às outras. No momento que o objeto deixa de ser batata para ser coração ele não apenas se transforma em outra coisa, ele torna-se um infinito de coisas; batata e coração inclusive. Ao mesmo tempo em que o gesto de Varda resgata um olhar estético sobre as coisas, sobre o mundo, transformando a batata em objeto problemático; procedimento chave que vale para todos os encontros forjados pelo filme.

Mas, quando a imagem surge, ela já é em si uma atualização, poder-se-ia objetar. Sim e não. Deleuze inventa um conceito poderoso que dá conta desta pergunta. Certas imagens são bifurcadas, são atualizações que não perdem sua dimensão virtual; estas são as *imagens-cristal*. Para Deleuze a *imagem-cristal* não é uma confusão que se da “na cabeça” de alguém, mas uma indiscernibilidade objetiva entre o real e o imaginário, o atual e o virtual. Serem “duplas por natureza” é caráter objetivo de certas imagens existentes. Para Deleuze, assim como para Bergson, a atualização da imagem não significa uma separação do virtual de onde ela surge, há algo do virtual que permanece. “Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual” (DELEUZE, 2005, p. 93). Deleuze trabalha ainda com essa duplicidade, com essa fissura no sentido quando em

*Proust e os Signos* diz que todo signo é duplo, “designa um objeto e significa alguma coisa diferente” (DELEUZE, 2003b, p.26). Deleuze está frequentemente nomeando estas indiscernibilidades na *Imagem-Tempo* (1985); entre o real e o imaginário, entre o passado e o presente, entre o físico e o mental, entre o objetivo e o subjetivo, entre descrição e narração. A *imagem-cristal* é a mais perfeita das *imagens-tempo*, uma imagem que entra em um circuito de indiscernibilidades e que trará uma instabilidade para as formas de reconhecimento do mundo. Toda atenção de Deleuze estava nessa relação da imagem com o mundo que fosse ao mesmo tempo potencializadora de suas virtualidades – virtualidades não individuais - e, ao mesmo tempo, distante da simples representação, o que trazia para a imagem um caráter experimental no modo de reconhecimento do mundo, irreduzível a um enunciado ou discurso sobre. Neste campo de indiscernibilidades, estava em jogo uma imagem que antes de traduzir o mundo, deveria ser uma experiência que desse a pensar que funcionasse reinventando possíveis, coletivos e múltiplos. Como escreveu Deleuze, “uma imagem vale pelos pensamentos que cria” (DELEUZE, 2003, p. 195, tradução nossa) e esses não são separáveis das imagens, mas imanentes a elas.

A imagem ganha assim uma função propriamente ligada às potências do pensamento, ou seja, abrir-se para o múltiplo e para uma elaboração sobre aquilo que não existe nenhum pensamento anterior. No cinema, a noção de uma *potência do falso* trabalhada por Deleuze será pautada por essa possibilidade de abertura para o múltiplo e para o pensamento. Com esta noção, e tendo Nietzsche como autor central, Deleuze faz o caminho de uma crise da verdade que produz no cinema um abandono do uno, do centro, da aspiração ao verdadeiro para uma entrada no múltiplo. A idéia de falso aqui não é uma oposição à verdade; a potência do falso é uma indiscernibilidade entre o verdadeiro e o falso, um fracasso essencial dos sistemas de julgamento. Uma nova lógica que não opera por oposição entre pares, nem por constituição de identidades ou por exclusão do falso, mas por inclusão – e no lugar de *ou*; uma lógica do múltiplo. Deleuze aponta dois

regimes de imagem: um orgânico e outro cristalino. O orgânico ligado aos caminhos únicos, fundados em uma “vontade de verdade” e o cristalino conectado ao múltiplo que é a *potência do falso*. Em relação ao cinema, Deleuze distinguirá quatro modos desses regimes de imagem operarem: na *descrição* – do mundo dos objetos –, na *relação real imaginário*, na *narração* e no *tempo*. Em cada um desses modos de operação podemos perceber a passagem do uno para o múltiplo. 1) Nas descrições, saímos de um objeto que se auto define, independente das descrições (orgânico), para um objeto que, livre de pré-determinações, se multiplica na relação com as descrições (cristalino). 2) Nas relações entre o real e o imaginário, deixamos o campo onde a distinção entre eles se faz presente, sendo o real identificável em oposição ao imaginário (regime orgânico) para entramos em um regime cristalino no qual real e imaginário operam por constantes trocas se multiplicando em possibilidades e tornando-se indiscerníveis; lugar da coalescência entre o virtual e o atual. 3) Em relação às narrações, Deleuze identifica o desmoronamento dos esquemas sensório-motores na passagem entre os dois regimes; passagem esta que esvazia o movimento de personagens e da própria narrativa fundada em desdobramentos ideais e seguros e os introduz em um sistema de movimentos múltiplos e aberrantes – ou de não-movimentos. Deleuze narra então duas formas diferentes de circulação no espaço: hodológica – *hodo* que quer dizer caminho em latim – construído por partes identificáveis e fechadas (regime orgânico) para um espaço browniano<sup>38</sup> onde os movimentos são múltiplos, acentrados e incessantes. Neste caso, as anomalias do movimento se tornam essências, e não acidentais. 4) Finalmente, em relação ao tempo, Deleuze faz uma primeira distinção para evitar eventuais confusões; o tempo “sempre pôs em crise a noção de verdade”, (DELEUZE, 1985, p. 170) não porque cada época possui a sua verdade, mas porque é a força pura do tempo que põe em crise

---

<sup>38</sup> Robert Brown – Botânico que descobriu, em 1827, que grãos de pólen, colocados na água, não permaneciam parados, mas, moviam-se continuamente e randomicamente. Mais tarde o fenômeno foi observado em partículas coloidais. As partículas eram vistas em constantes movimentos de zig-zag em todas as direções possíveis.

a verdade. Uma força que libera a linha reta do tempo, que explora a possibilidade de uma bifurcação (Borges) do tempo. O tempo aqui multiplica os presentes afirmando a simultaneidade de presentes impossíveis e a co-existência de passados não necessariamente verdadeiros. Para concluir estas diversas passagens do uno ao múltiplo, cito Deleuze: “contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de um personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência) a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade” (DELEUZE, 1985, p. 174). “Trata-se de duas leituras do mundo”, diz Deleuze opondo o modelo platônico - ligado à forma do verdadeiro - aos simulacros, que não irão submeter o múltiplo à unidade, não trabalham por unificação mas por manutenção e produção de diferença.

(...) na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como produto de uma disparidade de fundo. A primeira define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como fantasma (DELEUZE, 1998, p. 267).

Se atentarmos para esta lógica fundadora da Imagem-Tempo, reconheceremos certamente a herança de Simondon e de seu esforço em pensar o indivíduo separado tanto do hylomorfismo e do substancialismo.

A virtualização implica, então, em um tipo de utilização não destrutiva dos objetos, não excludente dos seres como membros de um campo dissensual. Pois, é a noção de virtualização que nos ajuda também a compreender um aparecimento de uma nova imagem sem que a anterior desapareça, um “consumo” que não extingue o objeto, mas, pelo contrário, se volta em direção a ele e ao novo. De uma imagem a outra não há substituição nem soma, mas virtualização e atualização; processos simultâneos que materializam uma imagem, uma face da individuação dos participantes do dispositivo, ao mesmo tempo em que virtualização fragiliza o



atual. O atual é contingente e é como contingência que um processo de individuação ganha facetas políticas.

Se afirmamos que a virtualização no dispositivo, com a imagem, é evento raro, estamos nos reportando à dificuldade de efetivamente inventarmos meios para que a imagem faça essa passagem do útil e atual à indiscernibilidade e virtual. Para Deleuze, é em um plano de imanência que essas dimensões do objeto e das imagens aparecem “sem que possa haver limites assimiláveis entre os dois” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.174). O que se atualiza é subtraído do dispositivo – “cai para fora do plano como fruto” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.175) enquanto que o que se virtualiza introduz um vetor a mais de criação e excesso ao dispositivo, para além dos princípios motores. Então, todo processo de atualização no dispositivo enseja uma luta pela retomada da virtualização, sem a qual as forças se tornam excêntricas ao dispositivo, tendendo a serem não mais forças que participam de um devir dissensual, coletivo e democrático, mas entidades organizadoras e eventualmente autoritárias e verídicas.

Não é sem essa potência – do falso – e suas respectivas indiscernibilidades que podem surgir as imagens que habitam o dispositivo. Imagens atravessadas pela impossibilidade de o espectador encontrar para si um lugar estável, uma base ordenada de onde valores e julgamentos possam ser emitidos. A partir dessas indiscernibilidades é que a imagem pode passar a ser parte da experiência e da individuação.

### **2.3 Modulação e Molde**

Simondon nos ajuda a perceber que diante dos filmes e instalações que trabalham potencializando o dispositivo, a modulação não é apenas o que transforma a forma da obra e os indivíduos que fazem parte do dispositivo, mas é o lugar mesmo em que devemos procurar a obra. Menos nas formas que aparecem de subjetivação do que nos processos em que uma individuação está se dando. Uma modulação, diz Deleuze, é como “um

molde variável, temporal e contínuo que modifica ele próprio as condições de equilíbrio.”<sup>39</sup> (Deleuze, 1983, tradução nossa)

Simondon utiliza a noção de modulação para pensar a potência e a virtualidade de um campo metaestável e a transformação que neste campo se dá na relação ou tensão entre estrutura e as partes ainda não-estruturadas. A modulação é uma variação entre o atual e o virtual, e não somente passagem entre fases, e por vezes a modulação se confunde com o próprio indivíduo, uma vez que ambos são formalizações que não se dão por codagem, ou melhor, formalizações que não se desconectam da virtualidade que os mantêm em movimento. A modulação formaliza e dissolve a forma, no mesmo gesto. Essa dupla experiência será largamente explorada por Deleuze quando estuda as pinturas de Francis Bacon. O interesse de Deleuze repousa justamente nesse modo de produzir a imagem na bifurcação do real, onde um processo de individuação pode acontecer. Deleuze se permite assim se referir a Bacon dizendo que “a forma não é mais essência, ela tornou-se acidente, o homem é um acidente” (DELEUZE, 2002, p.127, tradução nossa).

“Modulador; é a energia de metaestabilidade do campo, ou seja da matéria, que permite à estrutura, ou seja à forma, avançar” (SIMONDON, 2007, p. 33, tradução nossa). Assim entendida, podemos perceber que a modulação é o que está excluído tanto do platonismo como da via hielomorfica, em que uma forma pré-existe à matéria. Tanto o processo de individuação quanto a produção de uma forma que surge nas obras precisam ser entendidas dentro de uma lógica modulatória em que ambas se renovam constantemente, uma sobre a outra, em um processo metaestável. Ou seja, Deleuze, em aula, justifica a utilização do conceito de duas maneiras: primeiramente a modulação pode compreender o descontínuo como tal; enquanto o molde opera com unidades significativas finitas que são determinadas por escolhas binárias, a modulação é um molde atravessado

---

<sup>39</sup> DELEUZE, G. *Image-mouvement, Image-temps*. Cours Vincennes - St Denis - 12/04/1983 Disponível em : <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=72&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>> Acesso em 7 de fevereiro de 2008.

pelo tempo, o que lhe impossibilita uma forma definitiva. Como se no dispositivo a água do gesso nunca secasse e os moldes não mais funcionassem. Quando o molde é retirado encontramos uma matéria pronta a ser moldada e que guarda características do molde que passou, que tentou moldar (de uma vez por todas), mas que é também matéria moldável, até que um novo molde tente fazê-lo, e assim por diante. Modular é assim moldar, com um molde variável temporal e contínuo. Citando Simondon Deleuze diz :

a diferença entre os dois casos, moldar e modular, é que para a argila, a operação de moldagem [...] é finita no tempo. A operação de tomada de forma é finita no tempo. Ela tende [...] em alguns segundos, a um estado de equilíbrio. Depois, o tijolo é desmoldado. Utilizamos o estado de equilíbrio desmoldando o tijolo quando este estado é alcançado (Simondon, apud. Deleuze, 1983, tradução nossa)<sup>40</sup>

Deleuze deixa claro que é a diferença entre o molde e a modulação reside na impossibilidade de a modulação atingir um estado de equilíbrio, e esta impossibilidade se dá no modo que o tempo bifurca a matéria – por um lado apontando para o molde que a torna representação estável e é dependente de uma cronologia, ou seja: o tempo é *Cronos*, ele passa, o molde se estabiliza e a matéria se encontra com a forma e, por outro lado, o tempo é *Aion*; é o molde que não se estabiliza, impossibilitando que ele venha a coincidir com a matéria moldada.

Quando Deleuze se distancia da noção de imagem como representação e a concebe como coisa em si, como objeto, é a modulação que ele inclui na imagem. Ou seja, a imagem deve ser pensada incluindo o movimento do objeto e se distanciando da imagem como materialização de uma forma, como na imagem-cristal. Deleuze traz para a imagem a noção de modulação como variação contínua, metaestabilidade que inclui virtual e consequentemente o devir. Um desdobramento bipolar; em passado e futuro.

---

<sup>40</sup> DELEUZE Image-mouvement, Image-temps. Cours Vincennes - St Denis - 12/04/1983 Disponível em : <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=72&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>> Acesso em 7 de fevereiro de 2008. (SIMONDON, 2007, p.41).

Deleuze trabalha ainda a noção de modulação apresentando-a como uma diferença em relação ao molde da sociedade disciplinar. Em seu *Pós-escrito sobre a Sociedade de Controle* (Deleuze, 1992) ele escreve “os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (Deleuze, 1992, p. 221). Para Deleuze, a modulação aparece como a maneira de se fazer passagens entre instituições e poderes sem o efetivo abandono de um molde anterior: nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal” (Deleuze, 1992, p. 221). A modulação dos indivíduos e instituições aparece como a forma mais eficiente – e paradoxal, veremos adiante - de controle e captura biopolíticas. A modulação dos seres e do próprio capitalismo é a essência do capitalismo contemporâneo. Operações que não se fazem sem controle e liberdade, sem funcionalização e excesso.

A modulação pode trazer a impressão que um processo de individuação é sempre uma operação de passagens melódicas, suaves, entre a estruturação e a sua ruptura entre a individuação e a desindividuação. Entretanto, a modulação pode operar por saltos bruscos, por eventos rascantes e abruptos que são incorporados às possibilidades virtuais dos indivíduos. Na modulação não há formação de indivíduo, mas de potências para a individuação. Ou seja, o indivíduo não está a todo e qualquer momento sendo um novo indivíduo, mas modulando suas possibilidades de individuação. Não se trata de uma instabilidade, mas de uma estabilidade em que a individuação está constantemente sendo nutrida de potências de instabilidade e freqüentemente se instabilizando.

## 2.4 Guattari e os dispositivos técnicos

A aproximação que o filósofo e psicanalista Félix Guattari faz do indivíduo deve muito à noção de individuação de Simondon e, assim como nós, Guattari faz o deslocamento da elaboração sobre o indivíduo do individuado para a individuação. Um processo de subjetivação para Guattari é forjado por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A subjetividade não pode ser objetivada nem ‘cientificizada’ mas “tomada em sua dimensão criativa e processual” (GUATTARI, 2005, p.27, tradução nossa) (se distanciando da objetivação, Guattari propõe um modo cartográfico que podemos entender como um mapeamento móvel das forças atuantes em um dispositivo). Estamos, portanto, muito próximos do modo como Simondon nos apresentou a noção de uma individuação transindividual, composta por modos não humanos de construção de subjetividade e dos agenciamentos coletivos de enunciação<sup>41</sup>; inclusive no que tange a percepção da linguagem. Guattari, trabalhando com Bakhtin, entende a linguagem não dominada pelo significante. A linguagem não é jamais absoluta, o que nos demanda incluir o que é pré-verbal e não-verbalizável; lugar mesmo de participação do múltiplo.

Em uma ampla definição da subjetividade Guattari escreve: o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (Guattari, 2005, p. 19, tradução nossa). Nesta definição de Guattari, nos chama a atenção que a subjetividade seja antes de tudo um conjunto de condições para que trocas se dêem e que estas trocas não são necessariamente harmônicas. Em outras palavras, a subjetividade não é o limite do eu e do não eu – como seria fácil afirmar quando pensamos o documentário, mas a modulação entre o múltiplo que forja o dispositivo.

---

<sup>41</sup> “Não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação. Entretanto, existem poucos estudos sobre o caráter necessariamente social da enunciação. O caráter social da enunciação só é intrinsecamente fundado se chegarmos a mostrar como a enunciação refere-se, por si mesma, aos agenciamentos coletivos. Assim compreende-se que só há individuação do enunciado, e da subjetivação da enunciação, quando o agenciamento coletivo o determina.” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 17, tradução nossa).

A complexidade dos dispositivos contemporâneos e a presença das imagens como elementos produtores e produzidos pela memória, pela sensibilidade e pelos afetos levaram Guattari a incluir a mídia e a produção de imagens nos dispositivos – máquinas – em que aparecem as produções de individuação. As imagens são assim, também elas, agentes moduladores. Este deslocamento da mídia nos parece fundamental para que ela não seja pensada do outro lado dos processos subjetivos nem como espelho desses processos.

Guattari nos apresenta em *Caosmose* uma mistura imbricada e complexa entre os processos de individuação, as mídias e as máquinas de comunicação - incluindo as oriundas da revolução informática: “a máquina [...] implica uma complementaridade não apenas com o homem que a fabrica, a faz funcionar ou a destrói, mas ela própria está em relação de alteridade com outras máquinas, atuais ou virtuais, enunciação “não humana” (GUATTARI, 2005). Um universo de máquinas e imagens que não podem ser pensadas fora dos dispositivos em que constroem e são construídas no embate e encontro com os indivíduos e grupos em individuação. As máquinas não são, assim, um conteúdo que assujeita, somente, como tantas vezes se falou em relação aos dispositivos técnicos e como ainda frequentemente ouvimos, mas parte de um agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 1980), composto por modos não humanos de construção de subjetividade, um agenciamento de fragmentos. Assumir para si e colocar esses dispositivos técnicos no interior dos dispositivos de individuação é o gesto que retira as imagens da mídia da tentativa que elas podem ter de se relacionarem autoritariamente com os indivíduos como se não fizesse parte dos dispositivos, como se tivessem o poder de se excluir. Torná-las nossas imagens é o modo de incluí-las no processo. Ou como Godard se referiu certa vez às máquinas cinematográficas: “E não direi nada contra as minhas ferramentas, mas eu as quero utilizáveis”(GODARD, 1998).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Entrevista de 1998 em Cannes, disponível no DVD *Histórias do Cinema*.

Estes processos, atravessados pela mídia de massa, pelo cinema, pela publicidade e a internet, etc, não podem, segundo Guattari, ser julgados como positivos ou negativos, são parte de um mesmo dispositivo, ligado ao capitalismo e parte dos processos de individuação.

O melhor é a criação, a invenção de novos universos de referência; o pior é a massa-midialização embrutecedora, a qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos. As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma *era pós-mídia*, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia. (acesso aos bancos de dados, às videotecas, interatividade entre os protagonistas, etc...) (GUATTARI, 2005, p. 15-16, tradução nossa).

Por um lado Guattari nos indica a presença da técnica e da mídia nos processos de individuação, por outro devemos guardar uma certa distância em relação à força que essa *mass-médiatisation* parece ter aos olhos do filósofo. Por dois motivos: primeiramente entendemos o pior como sendo as imagens que são retiradas do que é parte da individuação. Ou seja, se elas são parte de um dispositivo, ou de um agenciamento coletivo, elas estão disponibilizadas à política, ao embate, ao dissenso. A dúvida que apresento, no entanto, é sobre a percepção que a mídia de massa necessariamente será produtora de imagens e formas, sons e discursos que obrigatoriamente estão fora do agenciamento, fora do dispositivo. Se assim é o caso, ou elas se tornam meros simulacros (BAUDRILLARD), sem nenhuma potência de deslocamento nos múltiplos processos de individuação em curso, ou elas se tornam assujeitadoras, se colocadas como força externa, ou elas simplesmente desaparecem sem deixar marcas. Em ambos os casos, partem da exclusão – elas se excluem do comum – para poderem excluir – o outro. A dimensão política no dispositivo aparece justamente quando tornamos nosso o que nos acontece, retirando tanto do ressentimento – a culpa é de ... - quando da opressão – fui obrigado a ... - qualquer parte da individuação. De um modo geral, entendo que mesmo essas imagens, por maior que sejam suas forças, não conseguem se desconectar do dispositivo. Isto é, não

conseguem deixar de ser imagens que aparecem em um território de embate e talvez isso seja o que há de mais novo nessa relação entre o capitalismo, as imagens e os processos de individuação aos quais voltaremos adiante. A noção de assujeitamento não é eficaz para falar da relação de poder que passa pela modulação, de embate e consensos que aparecem entre as imagens da mídia de massa e o modo como são operadas nos dispositivos onde se dão individuações no capitalismo contemporâneo.

Tornar a subjetividade uma criação polifônica e processual em que estão incluídos os aparelhos técnicos, sobretudo os ligados à informática, nos dá a possibilidade de “vencer o tempo” e a paralisia das formas pré-determinadas de aparecimento dos indivíduos. Mas, “vencer o tempo” não significa um processo de aceleração. A idéia de Guattari é que quando o tempo não é *Cronos*, linear e único, um processo de subjetivação se dá por cristalizações múltiplas; o tempo não é “sofrido”, mas inventado dentro de uma dinâmica processual e estética - explicitando que a criação não é exclusividade da arte - mas que pode ser parte de um processo de individuação, parte necessária justamente para que este processo escape da modelização. Uma modelização que pode se dar pela territorialização de um *eu* ou pela transcendência desse *eu*: Deus, significante, capital.

## 2.5 Da complexidade dos meios – Daniela Cicarelli<sup>43</sup>

A noção de dispositivo aproxima-nos da complexidade dos meios que não têm como ser pensados isoladamente e que demandam formas de leituras transversais que possam interpenetrar estes meios entre si e para além dos meios especificamente audiovisuais. Cinema, vídeo, TV, ou internet pouco dizem sobre as relações de visibilidade, poder e estética do que é ali produzido. As imagens que não encontram limites nas suas existências, mas são meios de conexão e reverberação. O dispositivo é uma forma de furar

<sup>43</sup> MIGLIORIN, C e BRASIL, A - *Saddam e Cicarelli: nossas imagens*. Revista Cinética, 2007 – Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/saddamcicarelli.htm> Acesso em: 14 de fevereiro de 2008.



uma membrana que envolve os meios como se ali houvesse homogeneidade. O dispositivo atua de maneira transversal às mídias. As obras são dispositivos que multiplicam suas formas de apresentação.

No final de 2006, a modelo brasileira Daniela Cicarelli foi flagrada em uma praia com o namorado. Depois de beijos e carícias na areia, o casal vai para a água e é filmado em movimentos que indicam uma relação sexual. A câmera sempre distante. Nos encontramos em uma encruzilhada de discursos e de sujeitos que, paradoxalmente, tem como principal traço o anonimato. Terra de todos e de ninguém, imagens *desautorizadas*: captadas sem autorização, não possuem autor, não responsabilizam ninguém, funcionam autonomamente. Há uma ausência de escritura nas imagens que as legitimariam como imagens não-mediadas. Ou seja, operam como dados brutos que nos permitiriam acessar diretamente o fato ocorrido, o “real”. Diferentemente das imagens em direto da TV, que são emitidas a partir de um ponto, espacial e discursivo, elas surgem de lugar nenhum, como se tivessem sido produzidas por ninguém. Imagens sem autoria, ou ao menos, sem responsável. Elas são produzidas e difundidas por meios através dos quais ninguém pode (ou ninguém precisa) ser nomeado (e responsabilizado) como difusor.

A autonomia dessas imagens se dá pelo modo acentrado e virótico como se proliferam: quanto maior o consumo, mais visíveis e presentes. A tentativa de impedir sua disseminação produz efeitos contrários. A visibilidade das imagens não depende de uma vontade de exibição centralizada, e sim da simples curiosidade em vê-las e das várias formas possíveis para acessá-las. Restringir, censurar, proibir são outros modos de difundir. Sem mediação, sem autor, sem centro difusor. Diante ainda do anonimato dos produtores e dos espectadores das imagens, entramos em um círculo generalizado de “desautorizações” e de “desresponsabilidades”. A existência das imagens se torna um fato natural, fora do domínio da ética. Estes eventos recolocam as imagens no pólo do automatismo, como se sua invenção e consumo não passassem por operações subjetivas e éticas,

afinal, pretensamente, não há mediação de onde possa surgir a pergunta sobre o direito e pertinência das imagens. Elas parecem desgarradas das instituições, dos sujeitos, dos poderes, dos aparelhos de codagem. Impõem um excesso de presença, uma falta de sentido e uma impossibilidade de julgamento. Aquele sujeito que nos trabalhos de Cao Guimarães, Rosângela Rennó ou Ricardo Basbaum faziam movimentos de entrada e saída no dispositivo, nesse caso desapareceram. Aquele personagem que operava na instabilidade falsificante em Rouch ou Andréa Tonacci, também. Neste vídeo, as imagens existem. Ponto. Existem se vistas; desaparecem se não vistas. Todos que fazem parte do dispositivo atuam de forma semelhante. O espectador/usuário inclusive. Produzo, escolho, divulgo, armazeno, acesso, troco, comento, mas não tenho nada a ver com isso. Cada ator do dispositivo atua como se não fosse parte dele, como se não tivesse nenhum papel no dispositivo, como se aquelas imagens não fossem, elas também, parte de nossos processos de individuação.

O vídeo de Cicarelli é uma espécie de atualização para o universo da internet dos escândalos provocados pelas lentes indiscretas e inconvenientes dos *paparazzi*. Mas, trata-se de uma atualização que implica uma complexificação. Produzir a imagem de uma celebridade hoje, mais do que nunca, é ativar um processo de circulação e disseminação incontável. A autoria, repetimos, se rarefaz, torna-se distribuída, dilui-se na rede de anônimos, confundindo-se com ela. No limite, o *paparazzi* somos nós, espectadores, usuários e difusores das imagens. Em meio à entropia, cada decisão e cada intervenção dos atores envolvidos só faz aumentar o descontrole.

Estamos então construindo essa noção de dispositivo como um campo em que se cruzam, e onde é possível se cruzarem, diversas formas de produção de si, de forças e poderes, de máquinas e dispositivos técnicos, atuais e virtuais. De maneira semelhante, a imagem que vemos em algumas obras, os processos de individuação dos participantes do dispositivo, os

realizadores e eventualmente os participantes das obras, são forjados na metaestabilidade do dispositivo. Mas, como vimos, esta metaestabilidade não está dada uma vez que um realizador inventou um jogo de coerções (BERNARDET) em que o acaso, excesso e descontrole passam a ser parte da imagem. Podemos concluir dizendo que o dispositivo é um espaço democrático – ver capítulo 5 – e enquanto tal ele não está dado a priori, mas é o que está em jogo, é o que deve ser mantido nas obras. Tratamos o dispositivo como o lugar de encontro de processos heterogêneos no qual práticas igualitárias são supostas, ou seja; uma horizontalidade nas trocas e tensões em que se dão os processos de individuação. Esta horizontalidade não impõe por um lado, a definição de um lugar estável para os participantes do dispositivo – normalmente apontando para uma linha identitária – ou, por outro lado, esvaziando a cena na qual o que pode ser dito e sentido está definido no exterior do dispositivo, ou seja, negando a igualdade em que pode aparecer a injustiça nos encontros heterogêneos.

Não é na oposição entre o um e o outro que um dispositivo se faz como espaço de lutas e encontros entre heterogêneos. Esta dicotomia trabalha com relações de simetria como se cada lado da relação tivesse uma integridade, uma totalidade – filme de um lado, “o outro” de outro lado. As relações de troca, mistura e tensão não se dão de “um” a “outro”, como se se tratasse de duas entidades limitadas e circunscritas. Este par de oposições se explicita a maneira como o documentário frequentemente se tornou o espaço que dava “voz ao outro”. Ou seja, primeiro se separa o outro do eu, o coletivo do individual, para depois tentar entregar a esse outro uma fala que ele não tem. Pois, mais importante que a fala do outro é a construção do espaço para uma fala e para uma experiência a-significante. A construção de um dizível e de um sensível é o ato político em si, antes mesmo do que será dito. Pois o filme que se propôs a dar voz ao outro se concentra no discurso e não na construção, que é estética e política, e que é justamente a construção de um lugar de fala possível e intempestiva e, mais do que isso, de mundos intempestivos.

Fundamentalmente abrimos aqui dois caminhos para pensarmos a questão da política no documentário. Um que diz respeito aos indivíduos envolvidos com o filme e ao privilégio que concedemos à noção de individuação como princípio para uma operação política em que a vida e a imagem estão inseridas em dispositivos moduláveis. O outro está mais diretamente ligado à escritura e à operação sobre a imagem. Antes de seguirmos adiante, acompanhando os problemas que um elogio à individuação deve enfrentar, abordo alguns aspectos da obra do artista e documentarista mineiro, Carlos Magno, fundamental para no processo que ensejou essas reflexões em torno dos processos de individuação e escritura.

## **2.6 Carlos Magno: novas políticas da imagem**

Primeiramente os vídeos de Magno me impressionavam pela urgência, por uma necessidade, por uma impossibilidade de não fazê-los. Esta necessidade estava na imagem, na quantidade de vídeos produzidos e no trajeto mesmo do artista/documentarista. Os primeiros vídeos eram feitos em VHS, com edição de vídeo para vídeo, e com o passar do tempo os trabalhos foram ficando mais elaborados e bem acabados, mas sempre atravessados por essa urgência.

Em diversos trabalhos, essa urgência e necessidade se junta a uma íntima convivência entre a casa e a câmera. Em vários de seus filmes vemos a presença de seu filho - Bruno Ivas de Oliveira (Fig. VI)- e podemos acompanhar o seu crescimento, percebendo que é a própria relação que passa pela produção destas imagens – como em outras famílias a relação passa por uma bola de futebol. A necessidade destes trabalhos passa por esta relação; experimentar o pai, o filho, a casa em uma pedagogia pela imagem.

Esta constante presença da casa, do filho e dele próprio poderia nos levar a crer que se trata de um documentarista do cotidiano, de um artista do íntimo ou de filmes que se fazem como diários filmados. Não. Não é na

exposição do privado que estes vídeos se sustentam, apesar de ele ser a porta de entrada para um universo que tem a história, a política e eventualmente a mídia em primeiro plano. Na verdade, em vários desses trabalhos, são as fronteiras entre o privado e o público que se tornam incertas e flutuantes. O universo privado não se transforma em lugar em que se explicita uma identidade ou uma homogeneidade biográfica, ele é muito mais um espaço combinatório, uma "cena" doméstica, descontrolada e pouco roteirizada, que forja um campo em que se produzem certas falas e gestos excessivos ao próprio universo privado que se constrói com a imagem. Certamente que as imagens são impregnadas pelo descontrole próprio à constância e à insistência do cinema na vida cotidiana. Esse descontrole, na intimidade, com a câmera pequena, instável e atravessada por um certo amadorismo, nos remete à *estética do descontrole* que garante uma ancoragem verídica às imagens da publicidade e de emissões televisivas como *Retrato Celular* (Multishow) ou em reality-shows. Como se as asperezas, texturas, detalhes e gestos não escapassem a essa intimidade entre câmera e personagens, como vimos anteriormente.

Magno, entretanto, não se abstém em usar essas imagens e mesmo de compartilhar essa estética, que é ambígua, mas desconstruindo qualquer noção de transparência ou garantia de indiciabilidade. O que importa são as formas de reivindicar o mundo que o universo privado abre, fazer deste movimento, da casa para fora, um gesto político no sentido em que faz transbordar a história e a vida produzindo nesta conjugação um só movimento. O filho de Magno, como ele mesmo diz, é um *performer* que não deixa de ser filho, que atua e interpela o diretor como pai. Estas duas instâncias não se separam, o que traz para a presença de Bruno nos filmes uma suspensão das garantias que o espectador poderia ter em relação a como entender os movimentos que acontecem ali. Quem demanda quem? É o pai que transforma o filho em *performer*? A princípio sim, mas é também o filho que transforma o pai em realizador; demandando o filme, trazendo o acaso, o texto e o cotidiano para as imagens. As situações criadas por

Magno, ou aproveitadas por ele, como é o caso em *Antes dTudo* (2003), *Imprescindíveis* (2003) ou *Anti-Cristo (Um vídeo sobre minha morte)* (2006), são verdadeiros mecanismos de improvisação. Trata-se de uma operação temporal, um método para que o presente saturado e excessivo da filmagem deixe marcas indeléveis na imagem, marcas que se apresentam menos como uma representação de um determinado momento do que um rastro de uma experiência com a imagem, de invenção de si e da família.

Se no cinema moderno a improvisação do ator foi também uma forma de colocar em xeque uma certa hierarquia entre o roteiro e o texto atuado e entre o diretor e o ator, aqui o espectador se vê confrontado ainda à tensão hierárquica entre pai e filho. Esta tensão, que difere de filme para filme, ganhando contornos mais estáveis conforme Bruno cresce, leva Magno a fazer as imagens e discursos que ele deseja e de ter, no filho, os limites para si e para o filme. O espectador se encontra nestes limites, percebendo as performances e ao mesmo tempo as variáveis distancias entre pai e filho e entre os poderes, opressões, violências e amores que esta relação comporta.

### 2.6.1 Dessemelhança e combinação

É desta dupla paixão de que os filmes são feitos; invenção do mundo privado, de um filho e de um pai e invenção de um mundo novo, que passa pelo privado. Transforme a ti próprio que transformarás o mundo? Não! A invenção de mundo de Magno, tanto do privado quanto do coletivo, é uma escritura com imagens e sons que passa por uma complexa articulação entre textos falados por ele e pelo seu filho, gravações de arquivos, textos escritos na tela, na montagem mesmo que articula esses textos com as imagens. Estamos definitivamente distantes de uma verdade que aparece nua, como testemunho da realidade. O estranhamento e a riqueza estão em algo tão próprio ao cinema; o entrelaçamento entre o registro maquínico, sobretudo quando este registro compartilha a intimidade e a realidade cotidiana, e uma

poética combinatória que é produtora de dessemelhança entre a realidade e a imagem.

Suas imagens são submetidas a esse mundo - o filho que não responde à demanda do pai, o co-realizador que pede para parar de filmar, a mãe que fala em *off* enquanto ele filma o filho, a gagueira de Bruno ao ler a palavra "inconstitucional" – e, ao mesmo tempo, fruto de uma escritura que vem acrescentar poesia ao silêncio das imagens nuas, perturbar seus sentidos, fazer-lhes combinar com outros sons e imagens perturbando esse silêncio, tornando, através da imagem, o mundo ora excessivo de sentidos, ora mergulhado no *non-sense*. Mas, a existência das imagens não garante o cinema, é preciso montar (DIDI-HUBERMAN, 2003). Se o mundo contemporâneo só existe com a imagem, se estas não estão separadas dos processos de individuação, a possibilidade de o mundo se manter como algo a ser pensado está na imagem que guarda sua potência indicial e combinatória. O isolamento das imagens, apartadas dessa potência combinatória, é parte de um esquecimento da política como invenção de um dizível e de um sensível. Se as imagens não podem mais se combinar porque todas as ligações já estão dadas, perde-se a possibilidade de construir um campo em que o direito à fala está em construção. “Civilização da imagem? Pergunta Deleuze, não civilização do clichê porque todos os poderes têm interesse de nos encobrir as imagens” (DELEUZE, 1985, p. 32). No clichê, a estabilidade do dizível é o que expulsa a política da imagem.

Filmar a intimidade é então uma questão de escritura e não de intimidade. Narrar a si é um tema que, como qualquer outro, não existe independente de uma relação com a linguagem, com escolhas entre o que me singulariza e o que traço de comum. A escritura é uma relação estética com o fato, com a vida, com o que se quer dizer. A vida é a vida, mas, quando falamos, escrevemos, narramos, filmamos ou fotografamos nossas vidas ou as vidas alheias, essas imagens são sempre mais (ou menos) que as próprias vidas. A escritura, assim, estabelece uma relação não consensual com o que narra, sempre falha e rasgada. Magno, a partir do íntimo, racha as

imagens (DIDI-HUBERMAN, 1990). Não estamos nos referindo então a uma imagem em que a plenitude do momento da experiência se dá a perceber. Não se trata de uma imagem total *sobre* uma determinada experiência, nem uma imagem que mimetiza a experiência. Mas, de uma imagem atravessada pela experiência e que é fruto de uma escritura. O primeiro modo desta imagem operar é traçando uma linha entre a sua aparição fundada em uma relação realizador mundo, relação esta que é em si um processo de invenção, acaso e incerteza e uma construção de uma escritura que se dá na captação da imagem e na montagem; escritura esta atravessada pelas marcas da experiência vivida na captação. Em filmes como *Imprescindíveis* ou *Anticristo* – há uma dupla presença do realizador. No momento da captação, há um acúmulo de imagens do cotidiano, situações provocadas, textos lidos, registros de eventos e amigos, visita ao oculista, debates sobre arte, etc. Neste primeiro momento, Magno está presente, muito próximo à câmera. No segundo momento, é na montagem que se opera esta escritura marcada por três movimentos; 1- o encontro de continuidades no descontínuo, 2 – a produção de descontinuidades no contínuo 3 - a utilização de "arquivos".

### **2.6.1 O encontro de continuidades no descontínuo**

O procedimento clássico da montagem no cinema narrativo de ficção é a construção de um contínuo onde só há descontinuidade. É assim que se faz um *raccord*, por exemplo, mas esta continuidade é preparada na captação e, uma vez estabelecida a relação contínua entre dois planos a memória da descontinuidade original se perde, o que nos acostumamos a chamar de montagem transparente; uma montagem sem memória da descontinuidade. Em Magno, essa continuidade no descontínuo aparece de maneira distinta. Em *Andrômeda* (2005), por exemplo, um *close* de seu filho aparece diversas vezes intercalando uma narrativa que parece construída com imagens oníricas e textos, como se narrassem um filme. A imagem do



filho é colorida e nitidamente descontínua em relação às imagens em preto e branco que a sucedem. Entretanto, este artifício de montagem, utilizado com muita frequência, nos dá a impressão de que as imagens narradas são vistas ou imaginadas pela criança. O que era separado e descontínuo é atravessado por uma composição que os une sem que, com isso, se abandone a natureza heterogênea das imagens. Em *Anticristo*, dois ratos reagem aos sons do filme, provocando o mesmo efeito. Este tipo de composição tem a força de revelar os fios que unem os objetos do mundo, as pessoas e as coisas, ao mesmo tempo em que revela a fragilidade destas conexões. Estes momentos lembram algumas experiências de Maya Deren, mas atravessados pela naturalidade de imagens que surgem sem um fim determinado, como arrancadas de um baú para se combinar com o mundo. A montagem, nesse sentido, não se constitui como oposição de dois elementos, em que um deles se sobressairá, nem como fusão dialética em que um terceiro elemento, uma síntese, se fará. O sentido da montagem aqui é de criar um comum, uma linha entre sons, textos e imagens que tenha uma dupla função. 1 - A manutenção da potência paratática de cada elemento, ou seja, a manutenção do isolamento e a possibilidade de esses elementos manterem a abertura para novas e outras conexões e, 2 - A ligação que retira cada elemento de seu isolamento e o coloca em relação criando um comum, por vezes frágil ou fugidio, mas que produz passagens entre elementos. Ou, como diz o texto de Bruno no vídeo *Antesd'Tudo*: “estou cansado de vídeos sustentados por muletas, imagens injustificáveis que enfraquecem a tentativa de fazer uma nova e bela realidade”.

### **2.6.3 A produção de descontinuidades no contínuo**

No segundo movimento de montagem de Magno, o efeito de continuidade aberta entre heterogêneos é semelhante, mas ele se dá em sentido inverso. Ou seja, na criação de descontinuidade entre contínuos. Em momentos onde a câmera poderia se concentrar apenas no que acontece à

sua frente, o que vemos é a inserção de imagens vindas de outros lugares e tempos que não chegam a formar uma narrativa paralela mas que causam estranhas interrupções no contínuo. É o procedimento utilizado para interromper a imagem da fala de Bruno em *Todo Punk é Católico* (2003) e no freqüente uso de gráficos e tipos que atravessam as imagens.

Certa vez, o também cineasta e artista plástico Arthur Omar me disse durante a montagem de um de seus vídeos: "Não coloco entrevistas em meus filmes porque se o cara já me falou uma vez porque vou fazê-lo falar novamente no filme?" A perspicaz colocação de Omar critica um certo documentário fundado excessivamente na palavra e na retirada da experiência em detrimento da informação. O que Magno faz é manter a palavra, o texto dele, do filho e das citações, mas, com as imagens e com esta noção de trazer uma descontinuidade para o contínuo do texto, provocar uma abertura, um campo de conexões possíveis no que, a princípio, parece contínuo e fechado em si mesmo.

Em *Kalashnikov* (2005), co-dirigido por Chico de Paula, esses dois procedimentos se cruzam. As imagens antigas de Magno começam servindo de imagens de cobertura para Bruno, que fala como se fosse Magno, logo são as imagens de Bruno que se tornam cobertura de Bruno. A descontinuidade dos primeiros cortes encontra, simultaneamente, novas descontinuidades e novas continuidades quando começamos a ver o próprio Magno assumindo o texto que fora de Bruno. Este vídeo tem sua força neste descolamento que o narrado tem do narrador. O texto fala do pai de Magno, avô de Bruno, mas na transição de um a outro ele ganha uma dimensão que ultrapassa aos dois. É um trabalho lindo, a história que Magno conta sobre seu pai é dura, fala de bebedeiras e do desespero da mãe: "Você está com o diabo no corpo!" Gritava a avó ao ver o pai de Magno enfiar uma caneca no interior de um porco que acabara de ser morto e beber o sangue. Logo depois, a imagem de Carlos Magno, cabisbaixo, chorando talvez, é intercalada com a do filho silencioso. O filme não explicita a herança do avô

para Bruno, mas traça uma linha afetiva entre as palavras de Magno sobre o pai e as imagens do filho que nos tira o fôlego.

Esta distância entre realizador e pai, entre privado e conexão com o coletivo, aparece no vídeo *Antes dTudo* de maneira especialmente violenta. Durante um debate sobre vídeo e arte contemporânea, um curador (Eduardo de Jesus) expõe conceitualmente algumas opções de seu trabalho enquanto Bruno, com uns cinco ou seis anos, corre e faz palhaçadas no palco, ao lado do palestrante. Bruno faz lembrar uma seqüência do filme *Opinião Pública* (1964), de Arnaldo Jabor em que uma criança fica dançando ao lado do avô, um general que fala da "situação brasileira". No vídeo de Magno há um nítido desconforto que se instaura no palestrante e na platéia. A edição do vídeo é rápida e não se preocupa em enfatizar a ironia e o choque entre a criança e o discurso conceitual; que acontece naturalmente. Mas a violência aparece quando sabemos que quem filma é o pai e que no lugar de dar um limite e um basta para o filho continua a filmá-lo, como se a criança ganhasse ali, durante sua "performance", uma autonomia que a coloca em contato direto com o mundo, outros poderes que não passam mais pela família. Mas, se o pai está filmando, isso não deixa de ser uma autorização que a criança recebe para continuar, e aí Magno e Bruno entram em acordo, pai e filho em performance, deslocando o lugar dos curadores e críticos. Entretanto, Magno não se poupa do constrangimento e o vídeo acaba quando o garoto passa perto do palestrante que o agarra e diz sorrindo e controlando a situação: "Você não tem pai não menino?" "Tenho, poderia dizer Bruno, você e o mundo".

Uma outra forma de introduzir uma descontinuidade na continuidade do universo privado é através da utilização de legendas. Todos os vídeos de Magno são originalmente legendados em inglês; esta é uma das legendas que compõe a imagem. A outra é uma legenda que aparece como parte do texto fílmico, como no caso de *Anticristo*. As legendas em inglês têm certamente o objetivo de permitir que o filme seja apresentado no exterior, destino freqüente dos trabalhos em vídeo que se situam neste campo entre o

documentário e a chamada videoarte ou vídeo de criação. Mas, não é apenas com o objetivo de comunicação que Magno faz essas legendas, elas não são simplesmente aplicadas à obra, mas passam a compor a visibilidade da obra e acabam por se confundir com as legendas em português que compõem o que chamei de o texto fílmico. *Kalashnikov* é composto por muitas legendas que falam, técnica e teoricamente, da imagem, fazendo considerações sobre o próprio fazer do filme: "utilizamos abertura 1/32", "o filme pode ser cortado e re combinado muitas e muitas vezes", "o filme que se compõe de quadros colados a esmo não merece a denominação de filme perfeito" etc. Mas, fora a legenda, não se trata de um filme que explora uma metalinguagem.

*Kalashnikov* é o vídeo onde Magno mais aparece e o trabalho em que ele narra histórias pessoais e de familiares. As legendas acabam sendo limite e mediação para esta crueza da narrativa; não nos tornamos *voyeurs* da vida privada, pois ela está sempre mediada por aspectos técnicos ou por discursos que desarmonizam as imagens. As legendas, no lugar de completar e organizar as imagens, como normalmente acontece no documentário que informa o nome da pessoa ou a cidade que vemos, aqui ela abre para narrativas contíguas e paralelas às imagens. As legendas aparecem como mais uma maneira de rachar as imagens e fazê-las transbordar a comunicação.

#### 2.6.4 Poética do arquivo

O terceiro movimento corrente na escritura de Magno diz respeito à utilização de arquivos, textos revolucionários e um imaginário em torno de nomes e momentos da esquerda dos anos 60 do Brasil e da América Latina. Em *Anticristo* ouvimos um grande discurso de um dirigente chileno do MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), em *Imprescindíveis*, Carlos Magno pede ao filho que repita nomes de líderes revolucionários históricos, Mariguela, Zapata, Comandante Marcos. Em *Todo Punk é Católico*, um

peruano faz um discurso pró-zapatista e termina com a palavra de ordem: "Viva a revolução!". Os exemplos se sucedem.

Em um pequeno texto, *A poética do Saber*<sup>44</sup> (RANCIÈRE, 2005b), Jacques Rancière nos aponta a possibilidade de pensarmos a relação das imagens com o real em termos de uma poética. O filósofo aponta para uma diferença da poética em relação a metodologia e à epistemologia no pensamento da história. Rancière dirá que ambas partiriam de uma certeza anterior à experiência. Ele está preocupado com a escrita da história e as produções de sentido que se fazem nas escolhas dos objetos e na escritura da história. Toda observação de fatos e estatísticas deve passar por uma escrita e esta materializa uma distância obrigatória entre o saber e o objeto. Uma poética, diferentemente da retórica, não tem destinatário específico, não procura uma escrita ou posição de legitimidade em relação a um saber estabelecido e a um campo de saber, se autoriza a múltiplos efeitos e se coloca na impossibilidade de fazer coincidir verdade com escrita. A verdade, segundo Rancière, não tem língua própria, por isso é preciso passar pela poética para garantir a verdade do discurso histórico. Sem a poética, poderíamos dizer, há um fechamento dos sentidos, e não há verdade que se sustente com tal fechamento. Interessa ainda fazer uma distinção: a poética da qual fala Rancière não se confunde com um relativismo que, assim como a retórica, se sustenta em um discurso autônomo. A poética assim como não reflexiva, constitui "um corpo de verdade pelas suas palavras" (RANCIÈRE, 2005b). Uma verdade que se dá na "textura da narração". Ou, como escreveu Deleuze; "O artista é um criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada » (DELEUZE, 1985, p. 191, tradução nossa). Trata-se de um acontecimento.

Pois no caso de Magno, somos colocados freqüentemente diante de discursos históricos e o realizador parece ter grande crença nos discursos revolucionários que apresenta, mas a sua escritura faz com que estes discursos se percam e escapem de quem os pronuncia e os valoriza. A forma

---

como os discursos revolucionários se perdem não é irônica nem paródica, eles são rearticulados com o contemporâneo e reaparecem aqui em pequenos ambientes, ditos de maneira às vezes mecânica ou conectados às imagens que os isolam do mundo. São discursos de massa que reaparecem isolados ou com extrema dificuldade de se impor, de recuperar um sentido. Quando em *Imprescindíveis*, por exemplo, Magno pede a Bruno para repetir o nome dos líderes revolucionários, tudo que consegue é que o filho repita o nome de seus heróis: Jaspion e Batman. O objeto doméstico que é a TV e que se exime em provocar qualquer dissintonia com as casas, aqui, por uma operação simples, entra em desarmonia com o ambiente doméstico. "Meu nome é Comandante Marcos", diz Magno. "Meu nome é Jaspion", repete Bruno. Quando Bruno retira o Comandante Marcos e coloca Jaspion em seu lugar é o fluxo TV que se vê confrontado com outros fluxos trazidos pelo vídeo. A vídeo-arte, disse Raymond Bellour em meados dos anos 80, tem a sorte de ter contra o que resistir; a TV. Talvez hoje o "inimigo" não seja tão claro, mas intervir nos fluxos fechados continua na ordem do dia.

Em *Anticristo*, um discurso de um revolucionário chileno aparece sobre uma imagem de uma criança montada em um velocípede. O efeito comum neste tipo de procedimento seria esvaziar o discurso, trazendo um aporte crítico àquelas palavras e aos gestos que a acompanham. Mas Magno está consciente de que estes discursos já estão esvaziados e que se proferidos distantes de uma práxis eles são apenas palavras jogadas no ar que evocam uma época. A operação aqui então se torna não a de recuperar o texto da esquerda revolucionária como princípio político, mas de fazer pontes entre esse discurso e os lugares onde este devir revolucionário possa ainda operar, como se a estratégia fosse justamente de *desafiar* os discursos em relação ao tempo em que existem. Trazer um anacronismo para a relação dos discursos revolucionários com o mundo traz suspensão do destino das revoluções. Como se o evento pudesse ainda ser pensável e não apenas narrado. Vale aqui a diferença que Deleuze faz entre acontecimento e história. A história entenderá o evento ligado a um estado de coisas. "A

história captura o acontecimento, diz Deleuze, mas o acontecimento em seu devir escapa à história” (DELEUZE, 1990)<sup>45</sup> A história, para Deleuze, constrói um campo em torno do acontecimento que nos permite entender suas condições de possibilidade, mas a criação em si não é histórica. Recuperando os textos revolucionários, conectando-os com as imagens que lhe são familiares, certo da distância histórica destes discursos, mas sem medo do devir revolucionário que estes arquivos possuem, Magno nos distancia da história tentando reinventar este devir, que, como diz Deleuze, não se confunde com os desdobramentos das revoluções: "Dizemos que as revoluções têm um futuro ruim. Mas nós não cansamos de misturar duas coisas, o futuro das revoluções na história e o devir-revolucionário das pessoas. Não se trata nem das mesmas pessoas nos dois casos" (DELEUZE, 1990).<sup>46</sup>

Sem medo dos arquivos, Magno evita dois procedimentos correntes no audiovisual quando do uso destes, que os isola dos dispositivos e dos lugares em que podem existir como parte de uma experiência com as imagens; o primeiro, mais clássico, entende o arquivo com uma prova de verdade e o utiliza de modo sacralizado, como uma imagem nua, uma imagem que garante uma relação de verdade entre o evento e o discurso. O segundo, faz o sentido contrário ao dizer que o arquivo não pode nada, que ele nada revela sobre o passado e que o passado se apresenta como um irrepresentável. Neste caso, o arquivo aparece como imagem estetizante da obra ou fragmento isolado do acontecimento e da história. O arquivo aqui traria apenas um aporte narrativo ou espetacular, não mais uma representação do evento, por mais lacunar e dispersa que ela possa ser. Os dois casos compartilham a idéia de Comolli quando diz que na maior parte das vezes “quando montamos arquivos em filmes ou na televisão é para lhes matar uma segunda vez” (COMOLLI, 2001, p. 457, tradução nossa).

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. *Le devenir révolutionnaire et les créations politiques* Disponível em : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article495> Acesso em: 7 de fevereiro de 2008.

<sup>46</sup> Deleuze, Gilles. *Le devenir révolutionnaire et les créations politiques* DELEUZE, Gilles. *Le devenir révolutionnaire et les créations politiques* Disponível em : <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article495> Acesso em: 7 de fevereiro de 2008.

Uma poética do arquivo é parte da possibilidade do audiovisual não reproduzir estes dois procedimentos que negam às imagens a manutenção da virtualidade dos eventos. O primeiro produz uma versão consensual, onde os arquivos se dão como explicação acabada do presente, o segundo faz da montagem e da colocação em relação do passado com o presente um puro encontro de heterogêneos sem troca. Pensemos então em uma *poética do arquivo*. A recuperação de textos e nomes históricos que nos conectam a determinados eventos, mas que não retomam o evento pretendendo uma totalidade deste. Para Comolli, trata-se de colocá-los novamente ao trabalho, permitindo que o espectador possa tornar-se ativo em relação às imagens e ao passado. O que já foi visto e ouvido volta não como o que foi visto e ouvido um dia mas o que será percebido hoje. Uma poética do arquivo reintroduz o arquivo no dispositivo tornando-o parte do que constitui a experiência, trazendo-o para a tensão onde se encontram indivíduos, sons, imagens, etc. Didi-Huberman recorre a Benjamin para dizer algo parecido: a imagem verdadeira do passado é um trovão. Nós podemos deter o passado em “uma imagem que surge e desaparece para sempre num instante mesmo em que elas se oferecem ao conhecimento”. (BENJAMIN apud. DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 211, tradução nossa). O trabalho torna as imagens incompletas, inacabadas. Imagens distantes de um fetiche que ocupa a totalidade da imagem e autoriza um prolongamento não dominável. “Se há memória, é que há trabalho, dito de outra forma: jogo, prazer, e mesmo prazer da perda” (COMOLLI, 2001, p.458, tradução nossa).

Uma poética que no lugar de tudo jogar na ordem de uma narrativa, entre outras, faz um movimento contrário, de recuperação das potências dos eventos que constroem a poética. Como se o grito: “Viva a revolução!” não pudesse ser jogado fora, devendo ser guardado, não como discurso do presente, mas como manutenção de uma virtualidade de algo que foi no passado. Uma virtualidade do discurso que corre o risco de ser apagado como um todo, como potência de transformação do presente e como acontecimento que transborda o tempo em que foi produzido. O



agenciamento dessas imagens se faz político menos porque faz reverência a uma ideologia anti-imperialista e de esquerda revolucionária, do que pela forma como procura os devires possíveis nestes discursos e é com o filho, nas tensões e trocas do privado, que esses devires revolucionários se atualizam.

Por um lado, há um constante elogio às formas de resistência da esquerda histórica e às formas de luta que visam a uma tomada do poder. Elogio este que se materializa principalmente nos revolucionários históricos sul-americanos, mas, por outro lado, e simultaneamente, a resistência é estética e micropolítica. A lógica de ir contra os grandes poderes, os segmentos de linhas duras, como diria Deleuze, parece não ser suficiente. Estes filmes se instauram então em uma dupla relação com a política. Por um lado as grandes proposições, com líderes identificáveis, resultados previsíveis e objetivos sólidos são tratadas como ainda possíveis, entretanto, para além do discurso, é na imagem, na montagem e sobretudo na relação que Magno estabelece com seus “personagens” do mundo privado que a desestabilização dessa resistência macro se torna micro-resistência, próximo mesmo a todo processo de individuação – de múltiplas individuações – em que os vídeos se dão. A percepção dos limites de um discurso verídico sobre um futuro revolucionário é parte constituinte do filme.

O mundo a ser combatido deve operar no cotidiano, no confronto com as imagens, com os arquivos, com a história e a memória. Deslocada para o interior da casa, a dicotomia entre o bem e o mal ganha uma complexidade que se faz presente nas falas e gestos dos que cercam o realizador. É essa operação que faz Magno provocar a problematização de seu próprio discurso.

Nos vídeos, Magno opera justamente nessa passagem do devir revolucionário que pretende controlar os fluxos, macro-operadores biopolíticos para os fluxos mesmo, segmentos moleculares. A entrada do filme acontece então entre a casa, o filho e ele próprio e as macro questões políticas, da esquerda e do mundo. Podemos assim dizer que a experiência

vivida por Magno e a experiência de linguagem destes trabalhos está em encontrar linhas de continuidade e de ruptura entre o que segundo Deleuze é constituinte mesmo do indivíduo; as segmentariedades molares e moleculares. Se o caso é de pensar uma política que se faz nessa passagem é porque a presença do privado é importante constituinte de uma ação que não se dá mais em termos binários – entre o bem e o mal, entre Guevara e Bush, mas em um dispositivo. Um conhecimento que não diz respeito mais somente ao pai, mas a um modelo de mundo, de política, que aparece na fala do pai. Esse modelo macropolítico, sobretudo no caso de *Imprescindíveis*, aparece na intimidade do jogo entre os dois, no momento em que tudo parece distante da macropolítica. Os vídeos partem então de uma ação micropolítica dos pais mas com nítidas intenções que aquela ação seja também a invenção de meios que escapem ao universo da casa e que façam sentido ao nível molar. No jogo doméstico, o pai diz como deve ser a presença do filho no mundo - fora da casa, com que palavras e com que sensibilidade operar na vida. Entretanto, são os filhos que racham os conjuntos binários e fazem aparecer a violência mesmo da imposição macro que vem atuar no universo da casa, frequentemente não menos violenta.

### Capítulo 3

#### Imagem-experiência

Avançamos no conceito de imagem-experiência. Uma imagem que será política não porque ela mostra a política ou porque revela a injustiça ou mesmo uma singularidade, mas porque aparece como o que desfaz e refaz, em um mesmo gesto, os lugares ocupados pelos indivíduos, seus discursos, suas práticas e possibilidades sensíveis. Ou seja, porque ela implica uma reconfiguração do lugar de cada membro desse dispositivo. Uma imagem-experiência existe porque o dispositivo é metaestável e não dado, lugar em que os indivíduos encontram no processo de individuação e não expondo uma identidade. A conexão não produz comunicação, mas experiências e acontecimentos a partir dos quais outras formas de ocupar o espaço e articular o tempo e a memória se inventam. A experiência, assim como a política, não pressupõe indivíduos antes dela própria, tornando-se, ela própria, o meio e o fim, a autoridade do processo. Não se trata de uma experiência a se adquirir com a imagem, mas de uma experiência com a imagem, foi isso que vimos com os trabalhos de Carlos Magno no capítulo anterior.

Os processos de individuação encontram outros processos, forças e poderes que os mantêm em constante modulação, essas imagens-experiência operam como catalisadoras desses movimentos, relançam operações individuais e coletivas de existência comum, operando conexões - na horizontalidade - e não na constituição de um ser, uno - na verticalidade; mais superficial do que profunda. A imagem-experiência é essencialmente provisória, embora possa deixar uma marca desta passagem. Enquanto a opinião se repete a partir do existente, a experiência fura a opinião e não se

repete. Isso quer dizer que a experiência, este momento desconcertante de diferença em relação ao eu, escapa? Não, ela apenas não pode ser representada sem ser ao mesmo tempo apresentada. Movimentos que coexistem, eu-filho, eu-pai, nem um nem outro ou os dois no mesmo gesto. Eu-cineasta, eu-personagem, eu-drogado, nos limites da consciência. Não há nestes gestos representação sem uma nova apresentação ainda a ser representada, pelo menos como tentativa. Seu caráter provisório está na forma como ela abre possibilidades de pensamento e de sensível, sem ser ainda a representação destes. Sejam mais precisos, não se trata de uma impossibilidade da representação. A representação é impedida pela experiência porque ela é consequência de um dispositivo que impede as dualidades, impede a conciliação entre dois termos – a imagem e eu, eu e a identidade, o outro e o filme. Nesse sentido, a imagem-experiência se configura como uma ressonância entre seres e partes de um dispositivo. É na impossibilidade de conciliação entre esses lados, que não chegam a ser opostos, que a imagem-experiência existe.

Na imagem-experiência o que se dá a ver é um acúmulo de forças, um embate entre sujeito e poder, a imaterialidade da individuação. Na imagem aparece o que é pré-individual, o que ainda não se materializou como poder ou como individuação, o que é tensão entre imagens e discursos, ditos e não ditos que atravessam os sujeitos e os poderes, mas que não necessariamente se estabilizam neles. O sujeito presente nessas imagens não é necessariamente tocado pelos signos que as compõem. Estamos em um dispositivo onde algumas linhas constituintes dessas imagens se dão a ver, mas não se estabilizam.

Este caminho nos levou ao problema dos filmes em que os diretores estão na imagem colocando suas próprias vidas na tensão que as imagens estabelecem com outros elementos. Por um lado são imagens que aparecem no universo íntimo em que freqüentemente há um eu que narra e que é objeto do que é narrado. Estas imagens tendem assim a se concentrarem nas vozes e gestos privados que o filme torna público. O filme seria assim

operador da passagem do privado para o público. Por outro lado, estamos entendendo estas imagens como parte de um dispositivo em que a câmera transita com o realizador nas bordas de uma experiência, nas possibilidades de acontecimento no interior desses dispositivos. Os acontecimentos, que aparecem com a escritura, aparecem deslocando justamente as noções de público e privado.

Nesta pesquisa, as imagens-experiência apareciam então em uma primeira e fraca acepção que dizia respeito ao deslocamento que o realizador fazia em direção a uma situação desconhecida. A câmera como arma e escudo, chave e mapa, abria caminhos desconhecidos, ensejando uma experiência um tanto performática. Elas eram parte desse deslocamento do artista. Talvez aí também uma imagem-experiência, entretanto, ela se fragilizava sem o espectador e sem atentarmos para a existência conflitual com o outro - todos os outros – da experiência. O acontecimento e as escrituras fazem, assim, as passagens dos corpos ao coletivo, dos gestos singulares à sociedade inteira. Mas estas passagens não significam de um a outro, mas constantes trocas entre os dois; daí a impossibilidade de apontar para o gesto privado aqui, o público ali.

Se há um convite possível ao espectador no que chamamos de imagem-experiência, não é de fazer como *eu* – realizador, experimentador, filmado - *faço*, não é de apresentar um movimento ou um gesto exemplar. Não é tampouco isolar a experiência individual de forma nua em algo como: “veja o que me acontece!” Não se trata da exibição de um modo de vida a ser seguido ou negado. Há uma imagem-experiência que é antes de tudo um convite ao lugar indeterminado da experiência. Encontro com um *não-sei-o-que* de possibilidades. Um convite “a algo do qual se sai transformado” (FOUCAULT, 2001, p. 860, tradução nossa) O que não significa dizer que seja apenas uma demonstração de uma maneira possível de estar no mundo e no mundo das imagens em particular. Mas um conjunto de planos e sons, de seres e movimentos, de gestos e grãos, de claros e escuros que se

conectam, incluem o espectador produzindo algo que ainda não podemos determinar, mas que sabemos ser uma imagem.

Para Foucault, a experiência tem papel decisivo como o que pode se opor aos poderes constituídos e aos assujeitamentos. No célebre texto *Le sujet et le pouvoir*<sup>47</sup> (FOUCAULT, 2001, p. 1041-1062), Foucault chama estas práticas de *práticas divisoras*. “Este processo faz dele um objeto. A divisão entre o homem louco e o homem são de espírito, o doente e o indivíduo em boa saúde, o criminoso e o rapaz bonzinho ilustra essa tendência” (FOUCAULT, 2001, p. 1042, tradução nossa). O poder é o que se exerce sobre os indivíduos como forma de classificá-los, como modo de dizer que são e que não são, inventa categorias e lhes impõe um lei. É esta forma de poder que transforma, segundo Foucault, os indivíduos em sujeitos.

Há dois sentidos para a palavra "sujeito": sujeito submetido a outro pelo controle e pela dependência e sujeito ligado à sua própria identidade pela consciência ou pelo conhecimento de si. Nos dois essa palavra sugere uma forma de poder que subjuga e assujeita” (FOUCAULT, 2001, p. 1046, tradução nossa).

Subjugar e submeter são ações que aparecem como o oposto da experiência; estão fora do dispositivo, separam os homens do mundo.

Foucault expõe como sua percepção de experiência se distancia da dos fenomenólogos na medida em que

a experiência do fenomenólogo é, no fundo, um certo modo de lançar um olhar reflexivo sobre um objeto qualquer do vivido, sobre o cotidiano na sua forma transitória para apreender-lhe as significações. Para Nietzsche, Bataille, Blanchot, ao contrário, a experiência é a procura por chegar a certo ponto da vida o mais próximo possível do invivível. O que é requerido é o máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, o máximo de impossibilidade (FOUCAULT, 2001, p. 862, tradução nossa).

Segundo Foucault, a experiência para a fenomenológica se limita à tentativa de significar de maneira reflexiva a experiência quotidiana e neste movimento, reencontrar o sujeito fundador e os sentidos desta experiência. A

---

<sup>47</sup> O sujeito e o poder

diferença que Foucault traz em relação à noção de experiência para a fenomenologia é então dupla. Por um lado ela não comporta o excesso, por outro, ela refaz o sujeito e sua unidade, não operando, o que é fundamental para Michel Foucault, uma saída de si que não se confunde com eliminação da zoé, como desenvolvida por Agamben (AGAMBEN, 2002). Tanto Bataille quanto Foucault - o segundo certamente influenciado pelo primeiro - farão uma demarcação em relação à experiência que consiste em dizer que o modo como entendem a experiência não é um caminho para o saber, não é uma estratégia de saber, uma forma de acesso a algo que existe como *a priori*. “A experiência transborda”, diz Bataille (BATAILLE, 2006, p. 20, tradução nossa).

Duas preocupações de Foucault quando expõe sua forma de pensar seu trabalho como uma experiência; que a experiência possa ser compartilhada, que ela possa ser feita por outros. Ou seja, a experiência não é apenas a verdade daquele que a vive – do experimentador, do artista – mas também do leitor, do espectador. Se a obra atua para o espectador, para usar os termos de Guattari, como um *shifter de subjetivação* provocando uma ruptura molecular susceptível de perturbar as redundâncias dominantes, a obra, uma vez que é experiência, atua convocando o outro. Outro não como o que se opõe ao “eu”, mas como o que se opõe ao mesmo; a vida no seu limite do vivível. A segunda preocupação de Foucault é que a experiência possa ser uma prática coletiva. A aposta de Foucault em relação à experiência é grande; que ela seja um operador de deslocamentos subjetivos, parte da individuação, por um lado, e que esses deslocamentos sejam operadores de modos de ser e pensar coletivos. Foucault nos propõe uma exploração de si em que a escritura é parte do esforço para que esta experiência seja compartilhável.

Na fluidez contemporânea entre consumidor e produtor de imagens, nesta fronteira porosa entre esses dois modos de estar com e nas imagens dos homens urbanos contemporâneos, a experiência não é somente uma apresentação ou uma afetação que a obra tem a capacidade de provocar no

espectador. Essa experiência é atravessada pelo “tornar-se cineasta de cada indivíduo”, tornar-se editor de cada pessoa que compra uma câmera digital. É parte da imagem-experiência uma vacância do lugar do espectador desafetado pela sua própria possibilidade de fazer imagens e operá-las.

### 3.1 Excesso e o Regime Estético

Toda experiência implica um suplemento, um excesso em relação ao dizível e ao sensível. Um incomensurável lá onde os corpos circulam e se relacionam. Uma impossibilidade de unidade entre os atores de um campo democrático. Essa noção de excesso nos ajuda no momento em que a imagem sobre si e sobre o outro se faz com um necessário *desacordo* entre as partes. Um desacordo que é parte da distância entre os processos de individuação presentes no dispositivo. Este desacordo é necessariamente excessivo justamente pela impossibilidade e pela potência de não fazer e não poder coincidir o objeto com a imagem, a palavra com o objeto, o nome com o ser. O excesso próprio à experiência não é separado de uma virtualidade que é inventada com a poética da obra, com os ritmos, conexões e dispersões. Não se trata de um desacordo apenas porque a imagem não é um imagem nua ou total, mas porque ela não é *imagem de*, mas parte de movimentos em si excessivos em que há o esforço, a competência e a poética em não esvaziar esse excesso do que há para ver, dizer e sentir. Rancière nos ajuda quando diz que “o excesso não tem a ver com o grande número, mas com uma duplicação do que é contado. Ele consiste em introduzir uma outra conta que desfaz o ajustamento dos corpos às significações.” (RANCIÈRE, 2007 p. 51 tradução nossa) O objeto é sempre ele mais «não ele». Seu aparecimento e seu desaparecimento, sua existência e seu apagamento. Nesses vácuos e vazios dá-se a experiência do espectador; uma dupla saída, a do objeto em relação ao espectador, a do espectador em relação ao que lhe é apresentado – um corpo, uma individuação, a morte.



Mesmo o pensamento (a reflexão) só se completa em nós no excesso. O que significa a verdade, fora da representação do excesso, se nós não vemos o que excede a possibilidade de ver, o que é intolerável de ver, como, no êxtase, é intolerável gozar? Se nós não pensamos o que excede a possibilidade de pensar? (Bataille, apud. D'Agata, 2005, tradução nossa)

Considerar o excesso como parte da operação que constitui a imagem e a relação dos espectadores com ela não é algo novo, é parte do que Rancière nomeia de uma *confusão* na passagem do Regime Representativo para o Regime Estético. Segundo Rancière, só podemos dizer se algo é representável ou não dentro de um regime de imagens que ele chama de Representativo. Neste regime, a arte e a imagem têm uma ligação íntima com a história, com as relações causais e de operações de imagem que se constituem como meios para fins específicos. Neste regime, além da imagem é preciso uma *outra coisa*. Essa *outra coisa* no século XVIII, por exemplo, era a história – “Essa dança conta uma história? [...] (*Mimésis*) Ela deveria ter uma *poiesis*: regra e maneira de fazer e uma maneira de ser que é afetada por *poiesis*, uma *aisthesis*” (RANCIÈRE, 2004, p. 16, tradução nossa).

Pois no regime Estético, a história e as coisas não falam sem serem parte de uma poética e de uma estética. Estabelece-se uma distância em relação a uma certa forma de medida comum: a que exprimia o conceito de história no sentido aristotélico ou da boa representação; como organização das ações, da causalidade ideal, dos encadeamentos pela necessidade ou verossimilhança e de inteligibilidade das ações humanas. No regime estético, a ordem hierárquica que subordina a imagem à inteligibilidade e ao texto é abolida. Mas, a saída da representação como foco no Regime Estético não define o fim da mimesis nem a essência da arte encontrada, mas uma articulação entre práticas, formas de visibilidade e de inteligibilidade (RANCIÈRE, 2003). Para Rancière, o “irrepresentável” não é uma categoria aplicável a um evento, mas uma forma de pensar a imagem dentro de um regime bastante específico que é o Regime Representativo da imagem. Velho problema que atravessa ainda hoje o documentário, talvez a última das

imagens a se separar de maneira contundente da expectativa de uma “boa representação”.

O Regime Estético para Rancière impõe uma definição da arte que é atravessada por um saber e por uma ignorância, por uma agir e um sofrer (RANCIÈRE, 2003) intencionalidade e passividade radical em relação às imagens e aos objetos do mundo. O que se opõe ao Regime Representativo não é então um regime não-representativo no sentido de construir uma não-figuração ou um abandono do mundo como lugar em que se vive e morre. O Regime Estético não é uma liberação da arte em relação à semelhança na representação, mas uma liberação da semelhança em relação aos limites e a uma boa regra de representação. A “confusão” estética se dá porque não há mais arte em geral do que condutas ou sentimentos estéticos, nesse sentido, é a própria experiência que atravessa todo um regime de imagens. Rancière foca a diferença de regimes na impossibilidade de no Regime Estético indicar para quem é a arte para o que ela serve, recusado a separação entre arte pela arte e arte política, arte de museu e arte de rua. A estética é o pensamento dessa nova desordem.

A propriedade de ser uma *chose de l'art* se refere não ao modo de fazer, mas ao modo de ser, é isso que quer dizer estético: a propriedade da arte não é dada por um critério técnico mas pela determinação de uma certa forma de apreensão do sensível. Uma estátua é uma forma sensível, diz Rancière, mas no regime estético, por exemplo, ela não é uma aparência referenciada a uma modelo, ela não é uma forma ativa imposta a uma matéria passiva. “Ela se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias, não somente entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade” (RANCIÈRE, 2004, p. 45, tradução nossa). É com Schiller que Rancière chega a conexão propriamente política da estética dizendo que a suspensão da forma sobre a matéria (assim como na noção de individuação) e da atividade sobre a passividade se dá então como uma revolução mais profunda, “uma revolução da existência sensível ela mesma e não mais

somente das formas do Estado. [...] é então como forma de experiência autônoma que a arte toca as partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2004, p. 48, tradução nossa). Rancière deixa claro assim a compatibilidade entre essa tripla experiência, sensível, estética e política em que estão em jogo os lugares e as potências individuais e coletivas. Experiências nem sempre positivas ou prazerosas mas que colocam o indivíduo em contato não roteirizado e excessivo com o que dá a sentir e pensar.

Para Rancière, o excesso que funda a política não se confunde também com nenhuma irracionalidade. Essa dicotomia serve, na verdade, para a organização de uma opinião pública que aponta para a necessidade de escolhermos entre as luzes da racionalidade e as sombras “da diferença irreduzível” (RANCIÈRE, 1995, p. 71, tradução nossa). Colocando as imagens nos buracos e rasgos da representação, Rancière guarda uma distância em relação ao que ele chama de uma cômoda fábula que opõe representação e não-representação, ou à figuração. Em um Regime Estético, a representação não aparece como o pólo oposto à não-representação e a imagem não pula mais de um pólo ao outro mas se faz com o modulação que nunca alcança esses extremos; uma modulação que implica diferentes relações de presença e de ausência daquele que faz a imagem e do mundo mesmo.

No interior desta modulação, as velocidades variáveis nos dão a ver a representação e seu fracasso, seu desmoronamento. É justamente essa variação que incorpora o processo e o acaso, que permite acessos construídos e mensuráveis à imagem, bem como invenções desmesuradas, dificultando a inteligibilidade das ações humanas uma vez que a *comunidade* entre nós e os signos<sup>48</sup> está fragmentada e ruidosa. Como escreveu Deleuze, com ironia, em *Diferença e Repetição* trazendo com precisão tanto a imanência como o excesso do real:

É verdade que Deus fez o mundo calculando, mas seus cálculos não são jamais precisos, e é esta injustiça no resultado, essa irreduzível desigualdade que forma a condição do mundo. O mundo ‘se faz’

---

<sup>48</sup> Rancière trabalha esta idéia em torno de *Les Histoires du Cinéma* de Jean Luc Godard. (RANCIÈRE, 2003, p. 49)

enquanto Deus calcula; não haveria mundo se o cálculo fosse preciso (juste). O mundo é sempre comparável a um 'resto', e o real no mundo só pode ser pensado em termos de números fracionados ou mesmo incomensuráveis (DELEUZE, 2005, p. 387, tradução nossa).

O excesso da imagem-experiência está na forma como se relaciona com o caos, como não o deixa escapar, como o traz junto de si como alimento o mais precioso, como fonte de renovação e movimento. Mas não é o caos que se busca, claro. Deleuze e Guattari nos ajudam com precisão dizendo que “Uma obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para pegar emprestado dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas” (DELEUZE, 1997, p. 262, tradução nossa). A opinião para os autores pode ser entendida como o clichê de que fala Bacon (DELEUZE, 2002) ou o consenso de Rancière (RANCIÈRE, 1995). Entretanto, o caos guarda íntima conexão com a opinião, no sentido em que os dois dispensam o espectador, dispensam o outro. Há harmonia tanto nas imagens consensuais, em que todas se ligam a todas e há harmonia no dissenso absoluto, na pura estética das imagens em que nada se conecta com nada.

Sigamos com Rancière e a noção de frase-imagem. Com esta noção é justamente um lugar entre caos e a opinião, entre o consenso e a esquizofrenia, que Rancière busca. O problema de Rancière quando elabora a noção de frase-imagem é pensar o que conecta a grande parataxe, ou seja, o isolamento das partes. Podemos dizer que mundo das imagens hoje é paratático, imagens e palavras soltas, sem conexão explícita entre elas, ficando o capitalismo com a função de construir uma sintaxe que é também uma forma de juízo, uma contenção do excesso, uma linha de coordenação e subordinação das imagens umas às outras, uma linha narrativa entre o que aparece isolado e com autonomia. Entretanto, a parataxe, ou seja, a desconexão “necessária” entre elas é uma escritura valorizada por Rancière. Há uma potência nesta escritura, uma vez que é o isolamento das imagens e palavras que as autoriza às múltiplas conexões – a potência da parataxe está

em manter a virtualidade dos objetos isolados. Ao mesmo tempo em que uma conexão é feita e um contínuo de constitui, essa memória paratática mantém aberta uma infinitude de conexões. O lugar do espectador se instaura entre o sentido que o filme produz na criação de um contínuo e nos sentidos que se abrem na mesma criação deste contínuo – uma vez que outros não foram criados.

No consenso tudo se conecta sem ruído. As ligações são ideais e transparentes, organizadas pela causalidade ideal entre as ações, encadeamento pela necessidade ou verossimilhança e perfeita inteligibilidade das ações humanas. A necessidade dos encadeamentos elimina as próprias imagens em favor da uma sintaxe. Por outro lado, o avesso do consenso é o isolamento absoluto; o que Rancière diz ser a esquizofrenia. Neste isolamento das imagens nenhum comum ganha forma, nenhum ponto de conexão se dá a ver. Tal isolamento se traduz nos filmes em que “cada espectador pode pensar o que quiser”. Que coisa mais triste! Para pensar o que quiser não saio de casa, não me defronto com o diferente, não entro em tensão com o outro ou com a obra.

A noção de frase-imagem surge antes no lugar intermediário entre duas potências políticas próprias ao regime Estético. A primeira é aquela em que a estética torna-se uma forma de inventar, pela arte, novas formas de vida. Ao fazer este gesto e criar uma narrativa e uma sintaxe a arte se suprime como arte. Trata-se, nesse primeiro caso, de uma arte que dá a ver uma ação possível que está “após a revelação estética” (RANCIÈRE, 2004, p. 66). A segunda é aquela em que a forma resiste e não se deixa capturar por uma sintaxe. A arte se separa assim da vida para se manter como garantia de uma experiência possível e se coloca como crítica das formas, objetos e mercadorias que tornam indiscerníveis as fronteiras entre a vida e a arte. No primeiro caso, a arte é uma revelação de um mundo possível, no segundo, a reserva misteriosa de um mundo possível. O esforço da Rancière é sair de uma oposição que coloca a estética e a política em dois campos opostos. Ou como forma pura que se faz política justamente por se distanciar

da política, se preservando da política, ou se engajando nos temas da política. Desdobremos a preocupação de Rancière; trata-se de pensarmos como a produção de imagens não se confunde nem com a revelação de um estado do mundo e dos seres em forma de denúncia, por exemplo, nem como reserva de pureza, do documentário ou dos indivíduos; vidas exemplares, singularidades virgens, etc.

Estas linhas em torno da frase-imagem nos ajudam a perceber as características de uma imagem imanente ligada à política. Nem utópica nem temática. Nem irrepresentável, nem consensual. Podemos voltar à experiência, alijada dos modelos que privilegiam tanto a revelação quanto a reserva de pureza. A experiência, nesse sentido, atravessa sensíveis, modos e espaços de estar no mundo e, trazendo esse choque, essas desarmonias entre heterogeneidades sensíveis, opera reconfigurações nas formas de inteligibilidade e de visibilidade. Na linha que atravessa essas formas de inteligibilidade e de visibilidade efetua-se uma operação de montagem em que há suspensão deste ou daquele poder, uma suspensão uma suspensão pela montagem. A possibilidade de a montagem operar em uma linha indiscernível entre a construção de sentido e “espaço de constituição de ressonâncias infinitas” (RANCIÈRE, 2001, p. 212, tradução nossa). A experiência se tornara assim a forma mais apropriada para pensarmos duas operações que estamos privilegiando, a saída de si, um processo desindividualizante e a produção de uma imagem coletivamente tencionada.

### **3.2 Ritmo e pensamento**

A freqüente concentração na temática do documentário e, nos melhores casos, na atenção dedicada ao lugar da câmera e do diretor, deixam de explorar as questões rítmicas que um filme pode estabelecer com os objetos, com o mundo e todo um tipo de comunicação pré-verbal e pré-individual. Na tela, uma imagem é substituída por outra, o movimento da câmera faz novos objetos e pessoas entrarem e saírem de quadro. Minha

atenção se renova nestas trocas e nessas passagens. Uma imagem me deixa, uma nova se apresenta. Um som me lança em direção à imagem ou dela me afasta e novas relações rítmicas se estabelecem. Entender um ritmo é fazer o difícil exercício entre atender o conhecido por parte do espectador e introduzir-lhe ao novo. O ritmo é uma operação entre o saber e a ignorância, entre o saber e o não saber.

Tarkovski, diz que o ritmo não é determinado pelo tamanho das peças editadas, mas pela pressão do tempo que corre através delas (TARKOVSKI, 1991). Não é a velocidade dos cortes que determina um ritmo, mas a força do tempo como obstáculo para o reconhecimento. É através de uma relação rítmica que o mundo perde suas identidades estáveis. A atenção para as variações rítmicas do mundo e das coisas, a abertura para novos ritmos; é esta a ação da multiplicidade e a abertura para a experiência. Sendo a ação/atenção do ritmo o lugar do documentarista que se aproxima do desconhecido, percebendo a forma com que este pode afetá-lo e provocando invenções rítmicas com a realidade.

Na arte como na política, o que importa é construir uma *máquina rítmica* (GUATTARI, 2005) que permita manter juntos componentes heterogêneos. Esta máquina rítmica é estética e política por natureza. Atua como um dispositivo onde se encontram múltiplas velocidades. Rápidas e lentas, fixas e móveis, mas também velocidades de naturezas diferentes; velocidades mensuráveis e não-mensuráveis. Uma operação poética implica esta ação rítmica. Os eventos e encontros não são entendidos como modos de operar um consenso, mas como “relance processual” (GUATTARI, 2005), tomados por um sentido de criação que atravessa domínios distintos como a mídia, a casa, a opinião, a história, a memória, etc. A dimensão processual e estética que se faz transversal a esses domínios explicita que a criação não é exclusividade da arte, mas que pode ser parte de um processo de subjetivação, parte necessária justamente para que este processo escape da modelização. Uma modelização que pode ser dar pela territorialização de um “eu” ou pela transcendência desse “eu” – Deus, significante, capital. É a

transversalidade deste paradigma estético que permitirá que ele seja produtor e produção de domínios tais como a tecnologia, a ciência, o social, a política, etc. Uma criação com fortes implicações éticas. Na medida em que o indivíduo é operador de uma cartografia que interage, em múltiplas velocidades, com outras cartografias.

Antoine D'Agata, em seu Manifesto (D'AGATA, 2007), em que reflete sobre suas imagens e montagens, diz que organiza as imagens como ele fala, gaguejando. E ele encontra nessa gagueira, uma interrupção do fluxo, uma presença do sujeito que enuncia. Como um ritmo compulsório, a gagueira se encontra na passagem entre a constituição de uma fala, de um objeto e de uma língua e o seu abismo, a sua impossibilidade, uma imperfeição que mais do que um handicap aparece como um rasgo na forma correta. Mas, como completou Deleuze, “gaguejar da linguagem e não simplesmente da palavra” (DELEUZE, 1980, p. 124, tradução nossa).

Na Literatura, de tanto forçar a linguagem até o limite, há um devir animal da própria linguagem e do escritor e também há um devir criança, mas que não é a infância dele. Ele se torna criança, mas não é a infância dele, nem de mais ninguém. É a infância do mundo [...] Não estou falando de você mesmo gaguejar, mas de fazer a língua gaguejar (DELEUZE, 1988, audio, ABCdaire S, de style, tradução nossa) .

As palavras e as imagens, nesse gaguejar constituem uma variação contínua entre um sistema da língua, sua constituição como sintaxe e uma forma que não pára de se diferenciar de sua função. A gagueira, esse patinar da linguagem espelha um eterno retorno da experiência, sua própria renovação. A gagueira na montagem se faz como uma forma de reflexividade, de presença múltipla da fala e da sua construção, como se entre as palavras houvesse o buraco de acesso direto ao pensamento, não como objeto pensado, mas com pensamento mesmo. Agamben faz uma relação direta entre o pensamento e a experiência. O pensamento para ele não é separável de um “*experimentum* que tem por objetivo o caráter potencial da vida e da inteligência humana” (AGAMBEN, 2002, p. 20, tradução nossa).



Pensar não significa simplesmente ser afetado por tal ou tal coisa, por tal ou tal conteúdo de pensamento em ato, mas ser afetado ao mesmo tempo pela sua própria receptividade, fazer a experiência em cada pensamento, de uma pura potência de pensar (AGAMBEN, 2002, p. 20, tradução nossa).

Pensar implica, assim, uma dupla experiência, poderíamos dizer, do agenciamento que se faz entre os elementos que nos forçam a pensar e a experiência do próprio pensamento. Por um lado, o pensamento produz uma ordem à partir de um múltiplo heterogêneo e por outro mantém a experiência viva pelo fato do pensar ser uma experiência em si. Uma experiência que é um meio em si, meio sem fim, como escreveu Agamben (AGAMBEN, 2002).

Curiosamente, a gagueira na idade adulta se torna freqüentemente administrada, gerando variações de velocidade no lugar de uma fragmentação e de uma repetição. No lugar de um instante, um início de palavra que se repete como um velho disco de vinil arranhado, a gagueira torna a fala ora muito rápida, ora muito lenta. Da repetição à variação de velocidade, ao ritmo. O ritmo torna-se assim um derivado da gagueira e parte da própria experiência do pensamento.

### 3.3 Aka Ana, de Antoine D'agata

Aka Ana (Vermelho Buraco) (Fig. 7) é o filme/instalação do fotógrafo francês Antoine D'Agata que a Cinemateca Francesa exibiu na exposição *L'image d'après*<sup>49</sup>. O trabalho de D'Agata é uma espécie de diário de viagem ao universo da prostituição em Tóquio, inspirado no cineasta japonês, Nagisa Oshima. Este trabalho nos mobilizou primeiramente pela forma como a aproximação de D'Agata com as prostitutas japonesas não está separada de uma experiência pessoal do artista, o filme, nesse caso, é como uma ponte para uma longa experiência que D'Agata naquele universo. Ver o filme é também uma entrada para o universo do artista que fotografa sua própria

<sup>49</sup> Com curadoria de Diane Dufour (Magnum Photos) et Sèrge Toubiana (Cinemateca Francesa).

vida e suas experiências. Um outro interesse desse trabalho é pela forma como D'Agata acompanha seu filme de 21 minutos de uma produção teórico/ensaística que de certa maneira é parte da obra. Ainda desdobrando esse dispositivo do qual a imagem é parte, está a gagueira de D'Agata e a comunicação com as prostitutas, feita com a ajuda de softwares de tradução enquanto Antoine D'Agata ainda estava na França.

Depois de diversos, longos e intensos encontros que teve com as prostitutas, D'Agata fez várias entrevistas com elas. Nessas entrevistas a intimidade permanece. Uma intimidade que não necessariamente aparece na forma de uma confissão, na forma freqüente no documentário em que se estabelece uma intimidade entre realizador e personagem e a partir dessa intimidade o personagem entrega seus segredos, seus preconceitos e desejos obscuros. Não é esta intimidade que acontece na imagem-experiência de D'Agata. A intimidade não permite mais informação como fim. Ou seja, o fato de estabelecer uma intimidade com as prostitutas japonesas não possibilita obter confissões. A intimidade aqui é fruto de uma experiência compartilhada que faz aparecer um acontecimento que é mais estético que comunicacional. A fala dessas moças é fragmentada, sussurrada. Sentimos o tempo todo a presença de D'Agata não como alguém que escuta, mas como um interlocutor problemático. Esse interlocutor problemático está desconectado de qualquer limpidez, de qualquer transparência enquanto interlocutor. O que as prostitutas dizem é sobre elas e sobre D'Agata, é sobre o trabalho delas e sobre a presença de D'Agata naquele universo. O que se vê e se percebe não está separado da experiência de D'Agata naquele universo e da forma como a imagem se faz neste espaço entre o que ele é e deixa de ser. Da mesma forma para as prostitutas.

Experimentar é o contrário de se observar, de buscar uma identidade, uma fase do seu ser, mas também, experimentar não é um abandono absoluto, nem do indivíduo presente na imagem, nem é uma estratégia para o aparecimento na imagem. Não se trata de uma auto-observação pois este lugar de fora – que se observa – implica uma concentração no indivíduo

individuado e não no processo que permitiu que esse indivíduo surgisse. O que a experiência torna frágil, se não inútil, é pensar determinadas produções com “procura de si” ou “procura do outro”. Nem um nem outro. Trata-se sempre de uma inscrição no mundo, uma inscrição ética, estética e política que se faz no interior de espaços inventados de desindividuação. Ou melhor, no interior de dispositivos em que os processos de subjetivação são simultaneamente desindividuantes.

Para D'Agata, o que ele filma e fotografa é grande demais, lhe afeta demais para que ele esteja fora. Quando se trata de um filme em que o realizador, fala 'meu pai' ou 'meu filho', imaginá-lo de fora, parece impossível. Pois é este o sentimento que temos com essas imagens de D'Agata: o que ele filma é excessivamente seu mundo para que ele se coloque de fora ou distante. A experiência do fotógrafo passa pelo próprio desejo naqueles corpos, um desejo sexual e afetivo. "Não é o olhar que um fotógrafo tem sobre o mundo que me interessa, mas a sua relação, a mais íntima, com ele", diz D'Agata<sup>50</sup>.

São imagens e sons sussurrados. Imagens feitas no escuro, com uma luz infravermelha. Imagens muito próximas aos corpos quase belos de prostitutas japonesas. Sexo entre elas e o próprio realizador (talvez). As imagens são próximas demais, o realizador também. No som, ouvimos as histórias dessas moças, narradas por elas mesmas. Carne, Desejo, Agonia, Abismo, Instinto, Êxtase. Nenhuma fala é menos sussurrada ou tátil que as imagens; são imagens que tateiam no escuro, como se o olho não controlasse o que filma, necessitando do tato para saber o caminho. A narrativa das vidas nunca ocupa o filme. Estamos sempre entre o estranhamento das imagens explícitas e um grande afeto que o filme constrói.

Um procedimento que forma uma imagem esteticamente afetada pela experiência, sendo formada e ensejando-a. O filme se distancia do realismo descritivo na imagem e no texto, por um lado, e por outro, da estética que

---

<sup>50</sup> Palestra na Cinemateca Francesa, Paris, 21 de abril de 2007, tradução nossa.

busca a "imagem perfeita", única, ideal e insubstituível. Uma imagem-experiência é uma imagem de passagem, entre indivíduos e entre saberes. "Meu nome é Iku (ir), mas você me chama de Sumi", diz uma das moças. As imagens e os sons de Aka Ana não têm o realizador como destinatário, nem o espectador tampouco. Corpos nus em prazer e sofrimento, exibindo-se para um público anônimo ou em restos de um sonho, aparecem como sons orgásticos pré-individuais. Como um som sem dono que surge no sexo. "Meu nome é Iku, mas você me chama de Kei."

### **3.3.1 Agir na imagem, sofrer a imagem**

No processo de D'Agata, há uma perturbadora presença de potência e impotência. Uma potência em fazer as imagens, em procurar os corpos no escuro e suas velocidades eróticas, mas há uma impotência, um deixar-se levar, submeter-se ao que filma, ao universo das prostitutas e dos homens que por ali passam. A imagem-experiência de D'Agata aparece nesse compartilhamento da imagem: entre o cineasta, o turista, a prostituta, a jovem japonesa, o homem, o tesão, o tesão, a pornografia, o sexo, a ternura e a presença de uma câmera. "Não me apague, não me largue", diz uma das prostitutas. A experiência não traz garantias de indiciabilidade, mas é uma experiência de linguagem. A invenção de um espaço para estar, de um tempo para habitar.

Certamente não se trata de se aproximar das prostitutas para dar-lhes voz, não é mais esse problema que se coloca ao documentário contemporâneo. O que é perturbador nos documentários que dão voz ao outro é o modo como privilegiam o outro em detrimento do eu. Ao privilegiar o outro, negam o encontro e o acontecimento. Uma imagem-experiência constitui-se como um buraco no saber do eu e do outro, é atravessada pela ignorância, pelo não-saber sobre o efeito do encontro. A dicotomia do eu e do outro pouco nos ajuda a definir o papel intermediário da imagem-experiência

e, pelo contrário, fica incessantemente operando uma divisão entre dois campos, dois saberes.

A imagem-experiência problematiza a própria noção de “filmar o outro”, cara ao documentário. O outro não deixa de existir, certo, porém sua existência só faz sentido enquanto ele é ponte para vários, enquanto o outro torna-se algo que se filma e escapa. O outro forma par com o eu. Aí o problema de pensar o documentário em termos de: filmar o outro, ouvir o outro. Há uma reconstituição de uma dicotomia que imagens como estas de D'Agata esfacelam. Mas não abandonemos o outro, nem conceitualmente – o outro é o negativo do mesmo, o que escapa ao pensamento e me obriga a pensar –, nem como o corpo que não é o meu, que me excita e repulsa, que sente a dor que não sinto, que fala a língua que não falo, que tem o cheiro que não tenho, que ama como não amo. O outro não pode ser uma tentativa de encontrar uma estabilidade para o eu. Mas, o que desejamos é que este outro seja um componente da individuação, ele também um móvel. O eu ou o outro são as portas de saída. Neste cinema na primeira pessoa, o que menos interessa é o eu.

As viagens de D'Agata não são para países – México, Rússia, Japão, EUA, mas para os limites do possível, do vivenciável, da experiência. “Por um momento tive que parar, minha saúde não suportava mais.” Um cuidado arriscado consigo. Cuidar de si é também destruir a identidade, nos diz Foucault ou ainda, Bataille escreveu: “*eu próprio*, não é o sujeito isolado do mundo, mas um lugar de comunicação, fusão do sujeito e do objeto.” (BATAILLE, 2006, p.21, tradução nossa). O movimento de D'Agata na direção das prostitutas no Japão se torna ao mesmo tempo uma maneira de viver os limites de seu desejo e de seu corpo. Esse outro que D'Agata filma não existe separado de sua impossibilidade em capturá-lo, como se ele dissesse: não posso falar do outro, o outro não existe sem a minha presença, não posso pará-lo no tempo para fazer imagem. O que há para ser documentado é uma intimidade, uma tentativa de intimidade. Até onde

podemos ir? Quais os limites possíveis dessa relação que interessa a todos ?

Estranho processo que parte da impossibilidade em deter o outro no filme, no documentário, para fazer dessa impossibilidade o gesto que aproxima. Trata-se do lugar do espectador. Lugar de quem pode ser tocado pela existência do outro se o filme não vier a ter certezas sobre esse outro. Nesses casos, minha relação passa a ser com o filme, com o saber que organiza aquelas imagens, por maior ou mais fortes que sejam os personagens, o saber que o compreende é uma maneira de romper a possibilidade de inclusão do espectador dentro deste campo para, nesse movimento, isolá-lo, do que é filmado. Saber sobre algo ou alguém no documentário é um saber que deve ser atravessado por uma ignorância. O que é filmado é sempre excessivo ao saber, mas esse excesso pode ser controlado em seu sentido.

Falar em um documentário desindividualizante pode dar a impressão que se trata de uma saída do indivíduo de seu papel de operador de um discurso e de uma estética para recairmos em uma objetividade do documentário. Nada mais enganoso. Estar consigo na imagem, no trajeto que é feito pelo realizador e pela imagem não implica uma volta para si, uma representação de si e nem que seja para desfazer os discursos que estão associados a certas maneiras de ser. O que interessa é menos a multiplicação das identidades possíveis que a saída das identidades existentes.

### **3.3.2 Um filme pornográfico**

O filme D'Agata é a mais pura e bem sucedida pornografia, se tomarmos a palavra em sua origem grega : pórnê, prostituta/gráphô, grafia, descrição. Nem nas imagens nem nos sons o filme tenta ultrapassar o fato que ali se trata de prostitutas. O trabalho não pretende mostrar que além ou apesar de prostitutas, elas são isso ou aquilo. Difícil limite para o

documentário; a vontade, louvável, de ampliar as classificações: a prostituta, o ladrão, o artista. Mas, quando, no documentário, tentamos multiplicar as identidades: “ela não é apenas uma adolescente de favela ela é também: x, y e z” não saímos do esquema classificatório das identidades. Difícil limite do documentário. Ouvir o outro sem o desejo de multiplicar suas identidades, mas apenas criar um dispositivo de desindividuação

Este trabalho de D'Agata explicita ainda a forma como esta experiência do fotógrafo não se reduz à vivência que este teve enquanto fazia o filme. Mas de um processo de escritura atravessado pela temporalidade da filmagem, mas que não se esgota ali. Esta passagem se opera na forma como o fotógrafo constitui uma sequência com seus trabalhos e com suas fotos. Se quisermos, podemos falar em montagem. “Em uma desordem constituída, reconstrução maníaca de experiências desordenadas, as imagens, como as palavras, flutuam quando elas são isoladas e não podem se responderem, se entre-chocarem, se contradizerem” (D'AGATA, 2005, p. 13, tradução nossa). D'Agata explica, assim, a relação que ele estabelece com a montagem de suas imagens (nem sempre as imagens que D'Agata expõe são feitas por ele. Frequentemente o aparelho fotográfico é compartilhado com as outras pessoas que também são fotografadas). Se as imagens partem de uma experiência que flerta com o caos, no momento que a imagem é feita, que o filme é filmado e que a foto é tirada, no momento que a imagem se forma há uma composição que se impõe, uma delimitação dos espaços, uma narração que está na imagem mesmo. A montagem não é então o que refaz um sentido, mas o que desfaz, não é o que organiza, mas o que conecta com o caos original. “De ponta a ponta, as imagens reconstroem um quebra-cabeça aleatório que empurra os limites do explícito e representa sem congelar ou simplificar uma experiência” (D'AGATA, 2005, p. 13, tradução nossa). A preocupação de D'Agata é especialmente importante na medida em que ele aponta simultaneamente para a experiência que passa pelo seu corpo e pela sua mobilidade com a alteridade e para uma experiência com a imagem que mantém a experiência viva, que

não a congela, que a mantém ressoando. “Nenhuma criação existe sem experiência” (DELEUZE, 1997, p. 166, tradução nossa). Mas a criação para se manter como tal e não como *objeto criado* implica justamente essa escritura que passa pela montagem, que passa pela manutenção da tensão da experiência que a visibilidade da imagem tende a imobilizar.

A idéia de formação de um “um” que está entre esses dois pólos é justamente o que se perde quando a elaboração da imagem passa pela noção de experiência. O « um » não se instala, nunca se constitui como unidade e a imagem presente nesse processo é de passagem. Abandono do um e fricção com o múltiplo. Um processo de constante separação das forças que produzem identidades. Pensar em termos de um *entre* seria então interessante não como um entre eu e outro, mas como entre eu e eu, outro e outro. A partir do momento que esses pólos (eu e eu) são dominados por forças que os tornam sujeitos (na concepção de Foucault). Estar entre, então, é estar constantemente se separando de si próprio – ação desindividuaante e experimental – e o que separa é o caos que nunca se instala. É nessa incessante deslocamento do um e do eu que uma imagem-experiência se faz eminentemente política. Ocupar de si, nesse sentido, ganha uma dimensão distante de um retorno a si, no sentido essencial, claro, mas também não aparece como uma ocupação de si em detrimento do outro.

Quando por exemplo, Deleuze e Guattari escrevem: “Não chegar ao ponto onde não se diz mais eu, mas no ponto onde não há mais nenhuma importância dizer ou não dizer eu. Nós não somos mais nós mesmos. [...] Nós fomos ajudados, inspirados, multiplicados” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 9, tradução nossa) é certo que não se trata de um desaparecimento da possibilidade de dizer eu na vida, nas relações, nos contatos e encontros humanos. Mas, o livro, para os autores, é um dispositivo como o dispositivo que inventaram D’Agata, Magno, Guimarães. Há nesse instante, no interior do dispositivo a invenção de um campo de experiência. Ele é separado da vida? Sim e não. Claro, a vida não é um livro, nem o dispositivo dos realizadores que trabalhamos se confunde com a normalidade cotidiana – por



mais que em alguns casos se aproxime. Há um filme que está sendo feito, há uma imagem sendo procurada. No interior desses dispositivos entra-se em *estado de possibilidade de experiência*. A criação desse dispositivo se faz com a vida, com o tempo que corre durante uma viagem, com o tempo e espaço que se compartilha com o filho e com a família, com o espaço que se constrói em uma relação amorosa (*No sex last Night* (1992), de Sophie Calle), com o tempo que se gasta resolvendo um problema burocrático (Sandra Kogut). Certo, a vida é atravessada pelo dispositivo assim como o dispositivo do filme atravessa a vida. Entretanto ele acaba. As marcas de uma imagem-experiência se encontram dispersas, nos espectadores, nos realizadores. Mas o dispositivo, essa construção de um campo de possibilidade radical para a experiência, se desmonta. O que não significa absolutamente que a experiência está separada da vida, não há um campo que se reserva para a experiência e outro para o cotidiano – Diferença de um lado, repetição de outro. Pois não é isso que acontece. As trocas são intensas, não se sai da vida para um dispositivo artístico sem que haja porosidade entre eles, sem que haja passagem e troca.

Em *Aka Ana*, de D'Agata, há uma bela inversão desses papéis. Há certamente um processo de desindividuação de D'Agata, ao mesmo tempo, as prostitutas se chamam todas Iku e se colocam incessantemente novos nomes: “Meu nome é Iku (ir), mas você me chama de Kei.”, “Meu nome é Iku mas você me chama de Sumi”, “Meu nome é Iku, mas você me chama de Saki”. Como escreveram Deleuze e Guattari, “o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, o fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio” (DELEUZE, 1980, p. 51, tradução nossa).

Durante o filme, em que são e não são prostitutas, em que abandonam identidades sólidas e entram nessa operação desubjetivante que o filme constrói, as moças deixam de ter todas o mesmo nome para adquirem nomes próprios, não necessariamente verdadeiros, não necessariamente duráveis,

mas que antes de tudo implicam deslocamentos.

### **3.4 A mão no quadro - *Lost, Lost, Lost*, (1979) de Jonas Mekas e *Os catadores e a Catadora* (2000), Agnès Varda**

Jonas Mekas em 1949<sup>51</sup> e Agnès Varda em 2000 começam a fazer seus filmes com um equipamento que ainda lhes era estranho - uma câmera 16mm no primeiro caso e uma digital no segundo - e logo, nas primeiras imagens, é a mão que ocupa o quadro. Como se antes de filmar o mundo eles filmassem a passagem entre eles o mundo. Varda, em outro momento, coloca sua mão entre a câmera e a paisagem, como uma criança que experimenta a aerodinâmica colocando a mão para fora do carro em movimento. (Fig. VIII e IX) Varda brinca com a imagem, filma-se antes da paisagem e materializa na imagem a digressão dos *road-travellings*. Enquanto o olho escorrega pelos espaços, a mão conhece o peso das coisas. A câmera está dentro do carro e a cineasta filma a paisagem ocupando a maior parte do quadro com o céu. Uma imagem recorrente em *road-movies*; a paisagem que passa, um “novo” sempre chegando e sempre passando, um *travelling* ligeiro onde o que passou e o que virá é sempre parecido e acaba por remeter a um movimento muito mais lento que o do carro; um fluir do pensamento, um levar-se pelas pequenas modificações da paisagem, uma suspensão dos focos de interesse fixos. Nesses planos a figura se perde e ficamos apenas com um fundo que se apresenta mais como um tempo que passa e que está por ser habitado. Os *travellings* do interior dos carros são os planos que importam nos *road-movies*; nos desertos americanos, nos pampas ou em uma estrada mexicana, as paisagens mudam, mas o efeito é recorrente. Uma imagem que se transforma, mas não tem centro e, na sua “repetição” acentrada, volta-se para o interior, para a câmera que vê, para o personagem que perde o seu olhar pela estrada, para um olhar que menos olha do que se perde, menos olha do que permite que o

---

<sup>51</sup> O filme de Mekas é filmado como um diário entre 1949 e 1963 e montado nos anos 70.

pensamento flua e utilize o movimento e a variação da paisagem como canal para sua suspensão. Os planos laterais feitos a partir de carros nos *road-movies* são imagens da passagem entre o que houve (no passado) para ver e sobre o qual o mundo nos demandou uma ação ou um movimento de câmera e uma próxima ação, uma reserva de acontecimentos que dura na imagem e no futuro, que ensaia seu aparecimento: um próximo “novo” que chegará, uma próxima demanda do mundo e das coisas, uma próxima imagem que nos levará dali, daquele lugar onde tudo passa em estranhas velocidades. A linearidade desses planos é risível, nos serve de suporte para os movimentos extremos da memória e do pensamento, conectando o antes e o depois através do silêncio da espera e das linhas que tremulam na imagem. Linearidade temporal e continuidade espacial para que o pensamento busque no ponto de fuga da imagem, a porta por onde escapa por onde alguma coisa pode escapar.

Neste filme, Agnès Varda usa um tipo de câmera de vídeo em que um pequeno monitor se abre ao lado da câmera. Com estas câmeras, não fecho um dos olhos para produzir uma imagem. Mantenho os dois olhos abertos e a câmera pode ficar a uma certa distância do corpo, não mais colada ao meu corpo, não me coloco em “posição de filmar”, o corpo pouco ou nada se altera durante o ato de captação da imagem. Não olho uma imagem que no futuro estará na tela, ela já é imagem na tela enquanto filmo, já sou um espectador, não há então intervalo algum entre a fabricação e a recepção.

A um só tempo, temos alguém que assiste a imagem e alguém que a fabrica, um realizador. E, no caso de Varda, alguém que atua. Ator, espectador e realizador estão imbricados em um mesmo dispositivo e em uma mesma pessoa. Mas a imagem de Varda possui um tempo que difere entre a captação e a exibição, não há dúvida. Quando vejo a mão de Agnès Varda que reenquadra a janela do carro não estou mais no presente da filmagem, um processo de elaboração encarnado na montagem aconteceu. Entre outras coisas a cineasta optou por manter esta imagem no filme, em um determinado lugar e em uma determinada extensão. O dispositivo que

unia em um só movimento espectador, ator e realizador rompeu-se, entretanto, deixou suas marcas. Introduz-se um novo efeito relacional com o espectador – compartilho a experiência, a experiência de ter a experiência da imagem (de produzi-la e assisti-la, em direto), compartilho o ócio e a deriva de fazer essas imagens.

Fico ainda um pouco com este plano que reenquadra o quadro. Ele nos explicita o lugar da câmera no filme, uma câmera que filma o mundo e filma quem filma o mundo. A câmera aqui se torna *objeto de contato*, como um olho que vê ou uma mão que toca. Há sempre um mundo para ser percebido pela mão que toca, uma textura, uma temperatura, mas, sem o toque, esses afetos não existem, não provocam o nojo ou excitação, como possibilidade. Assim é a câmera de Varda, pronta para uma função sensorial que não se resume aos sentidos que conhecemos. Uma câmera que se torna uma extensão do corpo e proporciona uma experiência de mundo que não existe sem ela. Um filme onde realizador e câmera inventam formas de apreensão da realidade que mantém em suspenso qualquer rigidez imaginável dos discursos e das coisas para fazer o sentido transitar entre o que se filma – a paisagem que passa – e esse realizador-câmera. Uma poética que não se instala nem na câmera [objetiva], nem na estrada, nem na mão. É na circulação entre esses elementos que o filme de Varda se constrói.

Este realizador-câmera<sup>52</sup> ou esta câmera-experiência não é mais o que faz a imagem – não só – mas o que impetra um movimento às coisas, o

---

<sup>52</sup> Raymond Bellour, no artigo “Auto-Retratos” faz uma análise dos trabalhos de 6 realizadores: Jean-André Fieschi, Victor Acconci, Marcel Odenbach, Jacques Louis e Daniele Nyst, Thierry Kuntzel e Bill Viola. Duas questões nesta análise nos interessam no momento. A primeira diz respeito a como os corpos filmam e são filmados por esses artistas. Jean-André Fieschi resume a idéia de que o filme é feito simultaneamente pelo olho e pelo corpo; “O que eu via no quadro não era o que via o olho, o olho humano, o meu, mas, o que via o olho na ponta da minha mão [...]” Bellour chama atenção para o procedimento de Fieschi em trazer a câmera para o dia-a-dia; dando início a um aprendizado físico: “como comer filmando, como escrever filmando...” os vídeos de Acconci transformam o monitor em espelho, algo que se tornou bastante comum nos vídeos contemporâneos graças à incorporação do monitor à câmera. Rosalind Kraus, no artigo “Video: The aesthetics of narcissism” argumenta que o vídeo é uma mídia essencialmente psicológica e aponta Acconci como exemplo. E aí o segundo ponto que nos interessa, Bellour, chama atenção para o fato que Acconci está frequentemente inventado um espectador, às vezes apontando, para o espelho e para um outro, um procedimento que provoca mesmo uma inversão do narcisismo. “É ao afogar o Narciso em si que o auto-retrato se constrói” (BELLLOUR, 1997, p. 347) Em Odenbach duas posturas em relação ao corpo e aos movimentos deste corpo; a errância, a ociosidade e um “rigor com a desordem, uma disposição ao mesmo tempo firme e aleatória” (Bellour 1997, p. 347). Finalmente, em Viola e Kuntzel, Bellour fala de um corpo-dispositivo.

que intensifica um movimento do realizador. A câmera age, cria, não há dúvidas, mas o que é documentado/filmado é a experiência de tê-la junto ao corpo, de perceber o mundo com esta medição, de perceber o próprio sujeito que filma como um entre-objetos, que ora se aproxima de si reflexivamente, ora se distancia e entrega ao outro a fala. A imagem de Varda na janela do carro é antes de tudo uma imagem eu-mediação. A câmera não é uma forma de intervenção e ação sobre o mundo apenas, ela é a própria forma de estar no mundo: esteja a câmera ligada ou não. A imagem do carro é uma imagem onde se filma o “entre” o que há para ser filmado: os personagens, a realizadora, os quadros, as ações e os discursos. E, em um momento de repouso, de espera, reflexão e silêncio e é nesse momento, novamente, que se liga a câmera. A câmera-experiência, câmera-processo, não interrompe sua ação, não produz planos, mas processos e fluxos.

Varda age como um cego que, com uma hipersensibilidade do tato, é capaz de perceber as filigranas da matéria e até mesmo o calor de uma cor. A cineasta toca o espaço como se pelo fato de ele estar sendo filmado ele ganhasse outra consistência, outra temperatura. É com o tato que ela vai buscar a diferença do que muda no espaço filmado. E é antes de tudo a mão que ela vai filmar, a mão que se confunde com a câmera, a mão que servirá para o amor e para a guerra, extremidade receptáculo e bastão. (FOCILLON, 1943/1981) Tábua de cálculo e calendário. É pela mão que sei os meses com 30 ou 31 dias. Na mão se concentram os maiores e mais freqüentes gestos inúteis. Pedra, Papel e tesoura. Pênis e vagina. "Rostos sem olhos e sem voz que vêm e que falam" (FOCILLON, 1943/1981 p. 103)<sup>53</sup>. O olho escorrega pelos espaços, a mão conhece o peso das coisas.

Esse cinema que olha para as mãos percebeu que, quando falamos em linguagem oral, esquecemos que são as mãos que o texto escrito perdeu. Na mão está o pensamento antes da ação. As mão que tremem, suam, coçam a barba e agem nervosamente. Como se a ação das mãos garantisse um certo equilíbrio; antes de tudo quebrar minhas mãos tremem e batucam.

---

<sup>53</sup> “visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent”

Keuken abre seu filme (Johan Van der Keuken, *Vacances Prolongées* (2000)) dizendo que faz uma experiência com uma câmera de vídeo. "Não sei se poderei carregar uma câmera pesada se meu estado de saúde se agravar." A experiência do realizador é trazer para o filme uma imagem possível, uma imagem da imperícia com o equipamento, uma confiança no equipamento e no que pode surgir da forma como ele irá descobrir a câmera. Assim com Varda, Keuken anuncia a tecnologia que lhe acompanha. Uma novidade, talvez uma certa falta de destreza. Ele anuncia a câmera de vídeo logo depois de vermos imagens de um monumento de gelo em Katmandu em que as variações de luz eram nitidamente feitas por uma câmera digital, ou por uma câmera de diafragma automático. Comentando a obra de Francis Bacon, Deleuze escreve que a mão é

como se mão tomasse uma independência, e passasse a servir outras forças, traçando marcas que não dependem mais de nossa vontade e nem de nossa visão [...] Não é suficiente dizer que o olho julga e a mão opera, a relação da mão e do olho é infinitamente mais rica, e passa por tensões dinâmicas, por reversões lógicas por trocas e variações orgânicas" (DELEUZE, 2002, p. 145, tradução nossa).

A câmera não é o que capta um movimento subjetivo, apenas, mas o que o enseja. Melhor do que se colocar entre a imagem e a máquina seria dizer: este gesto traz a imagem e a máquina para o interior de um dispositivo de experiência onde a experiência extrapola a imagem e a máquina e em que ambas passam a ser parte desta trama heterogênea em que indivíduos fazem parte e em que uma pluralidade de forças que entram em relação com esses indivíduos constituindo assim um processo de individuação.<sup>54</sup> Se tradicionalmente no cinema esteve em jogo a presença ou a ausência do aparato, a transparência ou a opacidade, o espetáculo ou sua interrupção, tais duplos se perdem em novo naufrágio das categorias que operam por

<sup>54</sup> Experiências como as do *Grupo Surveillance Camera Players*, que fazem performances e peças pra serem filmadas por câmeras de vigilância, explicitam esta presença das câmeras não como o que captam o mundo mas como o que subjetivam. No caso desse grupo, a intervenção se constrói como uma forma de explicitar o assujeitamento, se opondo a ele, tornando a câmera algo que vê e filma e não apenas uma máquina de captar imagens como um banco de imagens.

exclusão e separação. Máquina e imagem não são pólos da experiência, mas parte do dispositivo de onde ela pode aparecer. O realizador não está mais somente atrás ou na frente da cena, mas participando do mesmo movimento que a imagem.

A história das imagens se faz entre os pólos do automatismo e do humanismo, ou seja, a imagem se inscrevendo entre a absoluta aparição desubjetivada ou a inscrição de uma subjetividade pura. A imagem-experiência esvazia esse dualismo uma vez que ela é pensada como parte da operação que a faz surgir entre elementos que não se inscrevem unicamente em nenhum dos polos. Há neste movimento uma fundamental reversão temporal. Se é a partir da imagem pronta que construímos um sistema de compreensão para o seu surgimento, não temos como escapar de uma reação teleológica em que a imagem é o fim de uma operação que envolve técnicas e indivíduos - automatismos e subjetividades. Entretanto, é possível que a percepção das imagens não seja feita a partir da imagem constituída, mas de seu devir, da experiência que a faz surgir. Da experiência que não se resume a dispositivos técnicos nem a gestos individuais. Essa fissura da imagem é o que a mantém conectada com o movimento em que está inserida, com a metaestabilidade do dispositivo. A imagem guardaria assim, nela mesma, as potências de sua transformação, as potências do que a formou - do objeto técnico inclusive. Imagem rasgada pelas potências que ela consegue guardar dos movimentos no dispositivo.

Se entendemos as imagens como pólos entre o humanismo ou o automatismo, ou ainda, como efeito dos dispositivos, não percebemos o efeito devastador que cada ação tem sobre a metaestabilidade do dispositivo. Se uma imagem é apenas o pólo de um sistema, no instante em que ela sofre uma ação que lhe imponha uma identidade, isso significaria apenas que aquela imagem morre, mas o dispositivo permanece inalterado. Entretanto, o desafio é constantemente duplo; inserir as imagens nos dispositivos e manter sua metaestabilidade, impossibilitando a domesticação das imagens. A estabilidade do sistema deve ser combatida em cada imagem. Uma imagem

não é nunca algo isolado e a tentativa de isolá-la é a operação do poder policial (RANCIÈRE, 1995).

O filme diário, *Lost, Lost, Lost*, de Mekas, (Fig. X) filmado entre 1949 e 1963 começa com uma cartela que aparece logo depois do nome do filme: “Uma semana depois de aterrissar na América (Brooklyn) nós pegamos dinheiro emprestado e compramos nossa primeira Bolex” As imagens que se seguem são sempre planos bem curtos e Mekas está presente em todos. É como um teste para câmera em que o *cameraman* vai para frente desta e faz alguns movimentos largos como que para ter certeza de que a câmera realmente filma o movimento. Ainda no primeiro minuto deste primeiro rolo de filme feito por Mekas a sua mão aparece em quadro; muito rapidamente, quase que por acidente, de maneira totalmente diferente de Varda. A forma de Mekas visitar as imagens de si feitas em 1949 é bastante distinta, as imagens são imagens de um passado, uma memória que se atualiza nas imagens. Enquanto Varda liga a câmera e se filma em um tempo de espera, pensamento e digressão. As digressões de Mekas encontram-se no presente da voz off, feitas em outro tempo. A mão de Mekas, seu rosto e seus gestos são sobras de um tempo visitado pelo presente da voz off que inicia assim o filme: “oh, cante Ulisses, suas viagens. Diga-me onde esteve, diga-me o que viu e conte a história de um homem que nunca quis deixar seu lar e estava feliz entre os seus que falavam a língua. Cante como então foi jogado no mundo”<sup>55</sup>

Ainda em *Lost, Lost, Lost*, Mekas e seus amigos estão em um carro saindo de Nova York, e a câmera filma a estrada e o campo que passa rápido enquanto a voz off atualiza aquelas imagens no movimento que elas registram, a digressão, a memória está em outro lugar novamente: “era o último dia do outono, era um destes fantásticos dias de verão, não podíamos ficar na cidade, então o Gillian disse, vamos para Nova Jersey, então nós fomos para Nova Jersey. Então Gillian, Suzy e nós dois... Nós nos divertimos,

---

<sup>55</sup> “oh sing Ulysses, your travels, tell where you have been, tell what you have seen, and tell the story of a man who never wanted to leave his home and was happy among the people that spoke the language. Sing how than was thrown out to the world.”



nós sempre nos divertimos com Gillian. No campo, nós paramos em lugares, caminhamos no bosque. Então, não sei quem, talvez o Gillian, talvez o meu irmão, disse: vamos ao campo de tiros e nós fomos ao campo de tiros.”<sup>56</sup>

São duas formas, duas maneiras de durante o movimento da estrada e nas auto-filmagens a digressão e o pensamento ocuparem a cena: em Mekas a imagem é uma sobra, um resto que ficou no passado que é atualizado pelo presente em *off*, mas a atualização é sempre fugidia em Mekas. O *off* faz então um duplo papel; por um lado chama e atualiza as imagens filmadas em um passado que foi e por outro dá pouca concretude a esta atualização, mantendo uma névoa de ambigüidade, dúvida, virtualidade nas imagens do passado. É essa abertura duplicada pelo *off* que fascina no filme de Mekas, são imagens extremamente pessoais e que poderiam ser as minhas imagens. A segunda maneira, a de Varda, se abstém de acrescentar, na montagem, um som sobre a imagem da mão para que nos concentremos simultaneamente no presente da filmagem que captou a paisagem. A realizadora e a observação da realizadora sob ela mesma, e, na digressão desse tempo, na maneira como esta imagem está constantemente nos apontando em várias direções, e velocidades: a de Varda, a da atenção do espectador que flutua e a da paisagem que passa, tudo na mesma imagem, no mesmo instante da filmagem.

O gesto é o ponto de partida de *Os catadores e a catadora*. Não o gesto da mão de Varda, mas o gesto do *glaneur*, do recolhedor ou catador, das pessoas que se abaixam para pegar algo no chão. Varda parte de um quadro de Jean-François Millet (1867) que nos leva para o Musée D’Orsay onde o quadro está exposto e é visitado por milhares de pessoas. Orientais e ocidentais fotografam Millet. Imagens de arquivo continuam multiplicando as épocas do gesto. Novas iconografias e algumas memórias de um passado próximo; da guerra ou de antes das colheitadeiras de alta performance, que

---

<sup>56</sup> “It was the last autumn day, it was one of this fantastic summer days, we couldn’t sit in the city, so Gillian said, lets go to New Jersey, so we went to New Jersey. Gillian, Suzy and the two of us... We had a good time, we always had good time with Gillian. In the country we stopped in places, we walked thru the woods. Than I don’t know; was it Gillian, or was it my brother who said: Let’s go to the shooting grounds, and we went to the shooting grounds”.

hoje fazem a colheita de grãos sem nada deixar no chão; são estas imagens que abrem o filme expandindo o gesto em várias direções.

Depois desta abertura multidirecional, o gesto, que no início do filme é tratado com uma certa nostalgia, corre o risco de ser completamente reduzido aos que vivem dos restos, dos que nas cidades se abaixam para comer o lixo, reproduzindo o gesto do *glaneur* do campo. Se a volta ao gesto e a concentração nele fosse a justificativa para o filme apontar a câmera para os que comem “os alimentos que apodrecem, o que as pessoas desprezam...E apanham no chão antes que cheguem os varredores”, como canta o Rap que acompanha as imagens urbanas, seria muito pouco. Teríamos a multiplicidade já construída por Varda reduzida a uma simples forma analógica de fazer uma “denúncia” da pobreza. Mas é claro que o filme não é isso e o rap e a “denúncia” são mais duas portas abertas pelo filme.

Assim como no filme de Jonas Mekas, ainda no início de *Os catadores e a catadora*, a realizadora vai para frente da câmera: “estas novas pequenas câmeras, elas são digitais, fantásticas, elas permitem os efeitos estroboscópicos, os efeitos narcísicos e até mesmo hiperrealistas”. As imagens que se seguem fazem uso desses efeitos da câmera; o slow-shutter que produz uma imagem borrada e que pode ser feita com baixíssima luminosidade e uma superexposição. Os planos curtos de Mekas são substituídos por planos longos e por movimentos lentos enquanto uma música acompanha as imagens já nos levando para as primeiras palavras de quem se vê na imagem e utiliza a câmera como espelho: “Não, não se trata de – OH raiva. Não se trata de – OH desespero não se trata de – OH velhice inimiga. Talvez seja até velhice amiga. Mas, mesmo assim ainda há meus cabelos e minhas mãos que me dizem que o fim está próximo”, pela segunda vez o tema da morte aparece. Desde os primeiros movimentos o filme de Agnès Varda já estabelece as coordenadas de por onde o filme irá flutuar; 1) o outro - suas memórias e o presente de alguém que cata, 2) a própria realizadora – como o título indica, e 3) a câmera – mediadora da realizadora com o mundo e com ela mesma.

Não me parece imprudente arriscar que entre Mekas em 1949 e Varda em 2005, em dois filmes pessoais que se aproximam de um diário filmado, este tripé câmera/realizador/mundo transformou-se, reconfigurou-se. Uma organização que irá gerar outros ritmos, outros sons, outros textos. A câmera de Varda é o que a transforma em personagem: o que ela faz em um só e mesmo movimento é filmar a si e se interrogar sobre o que vê. O comentário, mesmo se feito *a posteriori*, não estabelece nenhuma distância entre ele e a imagem. A mão que Varda vê na imagem é a mão que será comentada, os cabelos brancos da imagem se desdobram em imagens – a mão envelhecida - e em sons – algumas palavras sobre a morte. As primeiras imagens de Varda não têm um caráter documental do entorno, como objeto, como em Mekas, mas uma mistura que em algum momento se concentrará no outro. Em Mekas, o filme aparece como uma anotação muito pessoal de uma chegada nos Estados Unidos enquanto em Varda a câmera é o que vai mobilizar as conexões. Agnès Varda não está mais em um lugar que será documentado, explorado com a câmera, mas irá com a câmera inventar formas de explorar lugares que se ligam por tênues e quase aleatórias linhas se conexão. Para Mekas, trata-se de uma experiência-América que a câmera compartilha, para Varda, trata-se de uma imagem-experiência que explora o mundo. Poderíamos falar talvez de uma *imagem-experiência de composição*, no caso de Mekas e de uma *imagem-experiência em direto*, no caso de Agnès Varda.

Tanto Varda como Mekas explicitam a forma como o documentário é composto por múltiplos atores e que estão constante em tensão, mesmo quando estão sozinhos com a câmera, aparecendo e desaparecendo dos processos de enunciação. Nesta pesquisa, eles trouxeram a possibilidade de visualizarmos com clareza a imagem se compondo em relação com o mundo em que as subjetividades presentes nas palavras e nos gestos tornam indiscerníveis os limites entre o cineasta e o indivíduo. Melhor, o cineasta é o que põe o indivíduo em individuação. Fazer o filme e inventar-se a si tornava-se assim um gesto contíguo. Parte de uma experiência que só é possível na

medida em que a imagem é parte de um dispositivo e constitui um espaço excessivo, um espaço propriamente democrático.

## Capítulo 4

### Capitalismo, conexionismo, e biopolítica

#### 4.1 O que quer o capitalismo?

Em 1970, durante uma entrevista, Félix Guattari explicitava a transformação da relação entre vida e capital que se tornaria a base para todo pensamento em torno da revitalização da biopolítica como forma de *resistência paradoxal*. As palavras de Guattari, quase 40 anos atrás, são emblemáticas da presente relação entre o capitalismo e a biopolítica:

a primeira fase da revolução industrial consistia em transformar os indivíduos em robôs, em autômatos, com a fragmentação do gesto do trabalho<sup>57</sup>. 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.<sup>58</sup>

Se aqui retomamos a questão da biopolítica é porque a produção de documentários, bem como a crítica, não estão imunes – felizmente - a um grande processo social que reconfigurou os lugares de noções como singularidades, conexão, escuta e autenticidade, tão caras ao documentário. É o lugar da vida ordinária que sempre interessou o documentário e que se reconfigura. Dos filmes que buscavam uma autenticidade da vida, sem intervenção do cineasta; a câmera e o cineasta como uma mosca na parede no Cinema Direto dos anos 60, aos documentários reflexivos e performáticos,

<sup>57</sup> Richard Sennet chama atenção para como na Alemanha de Otto Bismarck um modelo militar muito bem sucedido passa a ser empregado nas empresas também (SENNET, 2006, p. 26). Iniciando-se ali esse deslocamento da lógica militar para a lógica empresarial.

<sup>58</sup> “Si la première phase de la révolution industrielle a été celle qui consistait à transformer les individus en robot, en automate, avec la parcellisation du geste de travail. Maintenant, de plus en plus, dans le sein même de l'évolution de forces productives est posé le problème de la singularité, de l'imagination, de l'invention. De plus en plus, ce que sera demandé aux individus dans la production c'est d'être eux mêmes.” (*Les Vendredi de la Philosophie*. Emissão radiofônica. France Culture, Arquivo INA - 26/04/1970 – tradução nossa)

para ficarmos com a classificação de Nichols, à formação de um dispositivo em que o autêntico e o singular pudessem surgir, norteou uma boa parte da história do documentário, sobretudo do documentário moderno.

No singular há uma potência de invenção que transforma o mundo. 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 assim o elogio que fazemos aos filmes de Eduardo Coutinho ou de Jean Rouch, por exemplo.

Estivessem os meios de produção presentes ou não, o realizador, presente ou não, os indivíduos e seu lugar ímpar no mundo atravessam essa história como fonte de vitalidade para o mundo como um todo, para a vida em geral, para futuros possíveis. Entre dar *voz ao outro*, “tirar das pessoas o que elas têm a dizer (Ismail Xavier comentando o trabalho de Eduardo Coutinho<sup>59</sup>), “fabular com”, “tornar-se outro junto com o personagem” (TEIXEIRA, 2004), ou ao salvar o real com o outro, encontramos no documentário formas de, não só dizer do mundo, mas de, ao dizer, forjar um mundo com a abertura para a diferença.

Filmar o outro ou *com o outro*, inventar um espaço comum, são marcas do desejo de novos mundos e de resistência aos poderes que excluem as palavras e os devires coletivos. Assim, a diferença encontrava em dispositivos relacionais uma estratégia para revelar “a verdade escondida” (ROUCH apud. DA RIN, 2004, p. 52) ou para a fabulação. Ao comentar o trabalho da dupla de artistas Maurício Dias e Walter Riedweg, por exemplo, Consuelo Lins diz que eles constroem uma “máquina relacional”, que, pelo o que entendemos, não está distante da primeira noção que trabalhamos de *dispositivo*. Então ela se pergunta?

Que efeitos essa máquina produz? Diversos, mas talvez o mais importante seja o de mostrar que os seres e as coisas só existem

---

<sup>59</sup> Folha de São Paulo, Caderno Mais, São Paulo, 03 de dezembro de 2000.

através da relação, que ninguém pode viver sem modificações efetuadas pelo outro e que, dependendo das interações a que somos expostos, podemos criar novas identidades, ter reações inusitadas, viver diferentes papéis, e não aqueles a que o mundo social nos obrigou [...]. É para isso que servem prioritariamente os dispositivos: criar mecanismos para deslocar ou dissolver, mesmo que provisoriamente, formas enrijecidas de perceber a si mesmo, o mundo e o outro, abrindo, assim, possibilidades para novas maneiras de ver e ser (LINS, 2006).

Os dispositivos permitem assim encontrar o outro, o que enseja uma criação de si e do mundo que nos libera de nossos papéis sociais. A afirmação de Consuelo Lins atravessou o problema da individuação, do dispositivo e da experiência e 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, 2004). 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. Seu contraponto é de uma arte estética fundada em critérios acadêmicos. Para Ardenne, colocar-se em contexto significa estabelecer conexões que recusam o distanciamento do artista da realidade e, por isso, o elogio que o pesquisador faz à arte contextual e à contingência em que ela opera. Esse corpo-a-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 – sempre mais, sempre outro – e, por fim, uma posição, menos estética que política. A política, para Ardenne, passa então pela experiência. 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. Trabalha em conexão com o outro. Não por acaso, e com razão, Ardenne comenta os *Bichos* de Ligya Clark como momento “chave” da prática contextual em que o artista “pode colocar óleo nas engrenagens da vida coletiva e, assim fazendo, se tornar um multiplicador de democracia”. (ARDENNE, 2004, p. 184,

tradução nossa). Ardenne cita o artista conceitual polonês Jan Swidzinski, para encontrar uma definição deste artista conexcionista: “Ser artista hoje é falar aos outros e os escutar ao mesmo tempo. Não criar sozinho, mas coletivamente”. (ARDENNE, 2004, 180, tradução nossa)

A definição compartilhada por ambos retoma o elogio à escuta fortemente utilizado como princípio legitimador do documentário, ou porque atenta para a diferença - e neste gesto a inclui em um mundo comum - ou porque escutar o outro é escutar a si mesmo. Ardenne menciona ainda Rancière dizendo que o “artista funda sua obra sobre a intuição de um déficit de comunicação, sobre o sentimento de uma desigual *partilha do sensível*” (ARDENNE, 2004, p. 184, tradução nossa), neste caso, talvez seja apenas fruto de uma leitura apressada de Rancière, mas a desigualdade de uma partilha do sensível não é propriamente um problema de comunicação, muito mais um problema político e estético que a comunicação solitariamente não resolve. 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*.

A tensão presente na frase de Guattari se multiplica. A singularidade, a invenção e a criação de si e com o outro deixou o campo das resistências para serem compartilhados por práticas e discursos bastante distantes dos documentários. Os desdobramentos nos últimos 25 anos, no centro do capitalismo, da percepção embrionária de Guattari estão em *O Novo Espírito do Capitalismo* (1999) dos sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello. Eles estudam a relação entre a crítica ao capitalismo e a forma que ela se confundiu com o próprio discurso do capitalismo, o que certamente não invalidou a crítica, ponto bastante relevante.

Este *novo espírito*, esta nova ideologia que justifica o engajamento no capitalismo, guarda uma característica central que é o conexionismo, a formação de teias de relações entre indivíduos diversos, sem



necessariamente terem uma conexão espacial e que supõe a formação de uma ampla teia comum. Para os autores, a conectividade se desdobra em mobilidade<sup>60</sup> – espacial, identitária, profissional, cultural, etc - e esta não se faz em detrimento da imobilidade dos *pequenos*. No mundo em que a conexão é valor essencial, os *pequenos* são os que permanecem imóveis e permitem a mobilidade e ampliação das potências conexionistas dos *grandes*; mobilidade e conexão estão assim intimamente ligadas à exclusão e à exploração, sendo esta o outro lado da moeda de um mesmo espírito.

O excluído, dizem eles, diferentemente do explorado, não traz vantagens a ninguém, logo ninguém pode ser julgado como responsável. (Apenas o estado - eu acrescentaria). O problema da exclusão separada da exploração acontece na medida em que ela se apresenta como um destino contra o qual se deve lutar e não como resultado de uma assimetria social em que alguns homens tiram vantagens e outros não. – (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 436) Devemos então abandonar a noção de exclusão, se perguntam os sociólogos. Não, a exclusão aponta para novas formas de miséria que correspondem às formas que o capitalismo assumiu a partir dos anos 80: capitalismo conexcionista.<sup>61</sup>

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* – o segundo tipo de crítica trabalhada por eles é a *crítica social*. A percepção de mundo desta *crítica artística*, como veremos, guarda íntima

<sup>60</sup> A mobilidade dos pobres é diferente. Passa pela imigração freqüentemente forçada. Negri e Hardt chamam a atenção que mesmo este movimento é singular no capitalismo contemporâneo. Nas grandes migrações européias, dizem eles, o imigrante ia para um *fora*, enquanto hoje ele vai para lugares cheios, em que ele é também parte de um processo imaterial, uma vez que o que traz consigo de cultura e conhecimento não é desprezível.

<sup>61</sup> A crítica freqüente e justa ao documentário que trabalha com a noção de classe se dá na medida em que ele precisa colocar os indivíduos dentro de um conjunto de valores - de classe - que elimina as suas próprias produções subjetivas que escapam aos limites de classe. Essa crítica hoje é praticamente desnecessária, uma vez que o documentário se afastou tremendamente do explorado. O documentário de esquerda - e freqüentemente a ficção também - está interessado no excluído. Se concordarmos com os sociólogos que a exclusão ignora a exploração, o documentário que se concentra no excluído, sem tentar conectar para as redes - exploração - que o mantém excluído ou que o colocam como indivíduo menor, reduzido, perde grande parte da potência política que ele pode ter. Desafio para o documentário: abandonar a contemplação do excluído, conectar o excluído com o que explora, sem eliminar o que existe de invenção no processo de individuação e nos processos de fabulação.

relação com o elogio da escuta, da singularidade e da formação de teias de experiência que vemos no documentário.

Analisando a *pedagogia do marketing*, ou seja, textos voltados para os profissionais que se encontram no topo da pirâmide do capitalismo, eles identificam a incorporação de diversas formas de liberação individual e de autenticidade, altamente valorizadas pelo discurso em torno de maio de 68, como valor deste novo conjunto de crenças que justificam e legitimam o capitalismo, sem, no entanto, colocar em jogo a acumulação e o lucro. Esta literatura administrativa apresenta assim duas faces, ambas prescritivas, uma voltada para o lucro e outra para a legitimação. Esta face legitimadora enfatiza, entre outras coisas, o que o trabalho intimamente ligado ao capitalismo pode ter de "interessante, excitante, inovador, meritório" (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999 p. 95, tradução nossa) e deve ainda levar em consideração não apenas as aspirações da empresa e do profissional, mas as formas como a primeira face, aquela do lucro, pode se conectar a um bem comum.

Outra face da *crítica artística* do capitalismo questiona a massificação dos sentidos pela mercantilização de tudo – do desejo e do pensamento inclusive –, criticando a dominação feita pelo trabalho e o assujeitamento que ele impõe ao tempo e ao espaço dos homens, que os impede de alcançar uma experiência autêntica consigo e com o outro; em oposição a isso, coloca-se a liberdade do artista. O artista é modelo e ao mesmo tempo sua liberdade é mercadoria de alto valor no capitalismo conexcionista.

Na literatura analisada por Boltanski e Chiapello, os autores identificam justamente um elogio à *crítica artista* por parte dos pedagogos do novo capitalismo. Os conselhos dados aos chefes de empresa passam por uma deshierarquização e trabalho em rede sem unidade temporal ou espacial, 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, poderíamos dizer. Trabalhar em rede, aconselham os especialistas em gestão, significa tornar o lugar de chefia móvel. O controle não é mais feito pelo chefe ou por uma entidade que centralize as decisões, mas pela realidade mesmo, o mercado. O bom gestor, segundo essa literatura, deve ter a capacidade de bem articular o sensível e a razão – "utilizar os dois lados do cérebro", "conjuguar qualidades masculinas com qualidades femininas" (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, 123, tradução nossa).

Boltanski e Chiapello resumem esse novo operador do capitalismo e fazem a ligação com a *crítica artística*.

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. Mas essas teses, associadas nos textos do movimento de maio a uma crítica radical do capitalismo (particularmente à crítica da exploração) e a seu eminente fim, se encontram na literatura do *neomanagement*, de alguma maneira autonomizados, constituídos em objetivos valendo por eles mesmos e colocados a serviço de forças que eles deviam destruir (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 150, tradução nossa).

Como os autores deixam claro, não é na alienação e no isolamento que o bom *management* se constrói. Pelo contrário, o capitalismo se torna "mecanismo de relações humanas" em que a intuição e a criatividade não podem ser deixadas de lado.

Boltanski encontra nosso ponto de partida, 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. Tendo o artista como modelo, o

homem do capitalismo conexcionista tem espírito aberto e curioso, é mediador, carismático, disponível e à escuta. Conector que não guarda para si o conhecimento e os contatos. Ele deve estar sempre atento a romper as "zonas nas quais as mediações são raras ou inexistentes" (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 175, tradução nossa) concentrando-se nos seres humanos e em suas potências criativas e singulares que fluem na liberdade e não na disciplina, no autoritarismo ou nas instituições.

Assim como as demandas de liberdade são incorporadas pelo discurso do marketing, os autores atentam para a forma como uma demanda de autenticidade também é absorvida pelo novo espírito do capitalismo. A autenticidade faz contraponto à massificação e à opinião. A crítica da falta de autenticidade que destrói a diferença e o singular atravessa o século XX e vai até Marcuse e Adorno, segundo os autores. Não é o caso aqui de retomarmos às bases da Escola de Frankfurt, mas de acompanhar o trabalho de Boltanski e Chiapello quando estes apontam para a forma como o capitalismo contemporâneo vai buscar as bases para se relançar após a crítica à falta de autenticidade no que está tradicionalmente fora da esfera da mercadoria. O capitalismo ocupa assim o turismo, a cultura, os serviços, o lazer, etc (BOLTANSKI & CHIAPELLO, 1999, p. 534) e todas as formas em que os bens passam pela autenticidade de uma presença humana. O valor passa assim a se associar aos bens que não são imediatamente uma mercadoria. Quanto mais excluído do mercado, maior seu valor, quanto mais desprezo pelo capital, maior a possibilidade de inventar uma nova mercadoria – humanos, gostos, ritmos, maneiras de ser e fazer<sup>62</sup>. O desejo do consumidor e os padrões existentes são obsoletos para esse criador e para esses novos produtos, o valor recai assim na intuição e na espontaneidade natural do criador. O criador nesse novo capitalismo é o que consegue conjugar a facilidade e a habilidade para a circulação em meios excêntricos e a intuição para desviar o singular e o diferente para a esfera do consumo, ou

---

<sup>62</sup> Na zona sul do Rio de Janeiro, por exemplo, uma série de franquias de bares apareceu nos últimos anos com o “estilo” em que temos a impressão que o bar está ali, no mesmo lugar há mais de 80 anos. Os restaurantes e bares, antigos parecem hoje cópias mal feitas dos *novos autênticos*.

seja para o controle da circulação, controle esse que não se desdobra em produtos de massa, mas em mercadoria autênticas, moduláveis.<sup>63</sup> Essa autenticidade, entretanto, ganha contornos singulares com a crítica associada a maio de 68. A autenticidade anterior - Escola de Frankfurt - é denunciada por se configurar como uma busca do original, em oposição ao simulacro, como um neo-platonismo.

Em um mundo connexionista, a fidelidade a si aparece como rigidez; a resistência aos outros, como recusa de se conectar, a verdade definida pela identidade de uma representação a um original, como desconhecimento da variabilidade infinita dos seres que circulam na rede e se modificam a cada vez que eles entram em relação com seres diferentes, de modo que nenhum de seus avatares podem ser tomados como pontos de origem às quais outras manifestações serão confrontadas (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 547, tradução nossa)

Esta passagem de Boltanski e Chiapello deixa claro o duplo jogo do capitalismo em relação à autenticidade; por um lado, fazendo do singular mercadoria, por outro, trabalhando com a noção de rede para desfazer a idéia de um original. No mundo do simulacro não há original, logo a demanda por autenticidade se esvazia.

A mercadoria material cede lugar à experiência, o luxo se torna patético. O turismo e os carros “para aventura” são objetos de desejo do capitalismo. Não que esse consumo de cultura e “experiência” seja hegemônico: 80% da população mundial troca seu trabalho pela sobrevivência básica (RIFKIN, 2000). Mas o desejo por “outra coisa” caminha junto. A cultura, das mais diversas formas, tornou-se o bem mais desejado.

Em relação a 68, os autores chegam à conclusão que a revolta de maio e seus desdobramentos colocaram o capitalismo em uma crise profunda e foi justamente desarmando essa crítica que o capitalismo

---

<sup>63</sup> Rifkin « O que torna a pós-modernidade tão diferente da modernidade ? Há uma resposta ao mesmo tempo simples e complexa. A pós-modernidade corresponde a uma nova época do capitalismo que se instala na transformação em mercadorias do tempo, da cultura e da experiência, enquanto que a modernidade era ligada a uma fase anterior, apoiada na mercantilização da terra e das reservas naturais, a extensão do assalariado, a produção industrial de bens materiais e o fornecimento de serviços de base (RIFKIN, 2005, p.243, tradução nossa).

encontra um novo dinamismo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 243). Em um primeiro tempo, a crítica aparece como uma forma de suplantar o capitalismo, logo depois, o capitalismo aparece como uma suplantação do anti-capitalismo, com a incorporação das críticas.

Se boa parte do documentário sempre encontrou sua potência na forma como dava a ver o singular, o outro, como documentava formas de vida e estéticas marginalizadas, atualmente o elogio conexcionista domina a crítica. Da mesma maneira que a voz do outro ainda interessa ao documentário, não apenas porque ele representa algo, mas porque é parte de um sistema de representação, a individuação e a experiência que atravessam os dispositivos e que fundam campos democráticos também. 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? O problema que se torna explícito no documentário é a forma como ele pode se diferenciar ou coincidir com o elogio à singularidade e à experiência compartilhada pelo capitalismo. O capitalismo é produtor de subjetividades e produzido pela diversidade delas. Dilatar a experiência do sensível não é uma exclusividade da arte ou do documentário, é matéria prima e desafio mesmo do capital.

Este problema que apontamos está diretamente conectado à forma como os poderes se interessam pela vida e como ela mesma é uma forma de resistência a esses poderes. É com esta perspectiva que retomamos a noção de biopolítica em Foucault para, a partir dela, chegarmos ao paradoxo contemporâneo com exemplos que se distanciam do campo do documentário, que tenho privilegiado aqui, mas que nos permitem visualizar indissociáveis movimentos de liberdade e captura que atravessam diversas produções audiovisuais contemporâneas. 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.

Foucault identifica uma passagem das formas de operar do poder em relação à vida dos indivíduos. Se até o século XVII o poder se exercia pela mão do soberano que possuía o direito de causar a morte do indivíduo ou deixá-lo viver, depois disso, é sobre a vida e os modos de as vidas se organizarem no mundo que o poder investe. Constitui-se assim em um biopoder que “faz viver e deixa morrer”. Esta passagem de mundos coloca a vida e o corpo em um outro lugar subjetivo. Não se trata mais de dispor ou não da vida dos indivíduos, mas de torná-la mais potente e produtiva. O poder torna-se assim um gestor calculista da vida. Não mais investindo negativamente contra ela, mas positivando-a. Se o poder até o século XVII podia retirar a vida, antes disso ele poderia subtrair as riquezas, a palavra, o tempo. Já uma gestão positiva da vida, que predominaria a partir do século XVIII, implicava formas de majorar as forças, tanto individuais quanto coletivas. Não se trata então de um poder complementar, exterior às forças vitais, mas de um poder que se ocupará do gerenciamento destas forças. Uma concepção positiva do poder – diferente do poder como restrição, confisco e fronteira. O poder controla e influi nos fluxos desta população que não se constitui mais como um outro do poder, mas como público. Poder esse que terá duas caras que conviverão – até os dias de hoje; a disciplina e a biopolítica. A disciplina como um biopoder orgânico – funcionando como organismo - e a biopolítica como um biopoder a-biológico - um investimento sobre o tempo e as virtualidades subjetivas e afetivas. (PELBART, 2003)

## 4.2 Disciplina

“O aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar a tudo ver permanentemente” (FOUCAULT, 2003, 146). Esta eficiência disciplinar, Foucault encontra no Panóptico de Jeremy Bentham longamente analisado e tratado como paradigma da disciplina em *Vigiar e Punir*. Um Panóptico

funciona produzindo subjetividades a partir do modo que inventa uma visibilidade; aparelho disciplinar exaustivo, sem fora ou vazio.

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito de contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 2003, p.166).

O Panóptico materializa assim um sistema ideal de poder disciplinar em que ele se torna automático, se reproduzindo por hábito nos indivíduos, ao mesmo tempo em que se faz invisível e impessoal. Como sabemos, os princípios do *Panóptico* serão distribuídos nas mais diversas instituições disciplinares; exército, hospitais, fábricas, escolas, etc. Se estivéssemos no século XVI, em uma sala de aula, nos contou certa vez Foucault, não estaríamos sentados em frente a um mestre, mas em pé em torno dele. O professor fazia atendimentos individuais enquanto os outros alunos esperavam juntos, provocando movimentos nada disciplinados (FOUCAULT, 2001). Pois, as instituições disciplinares guardarão então esta função de organização dos corpos em torno de um objetivo que lhes é exterior, uma atenção voltada ao corpo “que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 2003, p. 117). Sem fora e sem lacuna, o poder se centra no “corpo como máquina”; modelando-o e adestrando-o, incrementando as possibilidades dos corpos, ampliando sua utilidade e, ao mesmo tempo, sua



docilidade. A disciplina se constitui assim em uma forma de aumentar as forças do corpo para fins econômicos ao mesmo tempo em que diminui suas forças políticas. As instituições disciplinares tratam de exercer um papel delimitador dos gestos possíveis em um determinado sistema, são operadoras de inclusão e exclusão, normalidade e anormalidade e, tendo a vigilância como operador pedagógico, não separam a função do homem-corpo de sua função econômica. Na disciplina, não é aptidão que faz o operário ou o soldado, mas uma máquina de poder produtora, quando eficaz, de uma *docilidade dos corpos*, reservando a esses um espaço e um tempo sem sobras, plenamente útil e direcionado à produção, perfeitamente repartido entre tempo de vida e tempo de trabalho – na escola, na fábrica, no exército<sup>64</sup>.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se então uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados 'corpos dóceis'. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o

<sup>64</sup> A filmografia do documentarista americano Frederick Wiseman é repleta de exemplos dessa verticalidade do poder que se identifica com o saber como forma de estar no mundo e do poder que se exerce aumentando o isolamento para garantir a obediência. Em filmes como *Basic Training* (1971), *Model* (1980), *High School* (1994), *Domestic Violence* (2002), entre outros, as instituições aparecem como máquinas discursivas, produtoras de gestos e falas. É esta presença das instituições como construtoras de sujeitos e assujeitamentos que traz grande parte do mal-estar que os filmes do americano provocam. Um mal-estar que passa frequentemente pela racionalização dos modos de estar no mundo em oposição à experiência – contingente e subjetiva, trabalhosa e desnecessária em uma sociedade disciplinar. Uma das estratégias mais correntes de filmar a atuação do poder em seus filmes é estabelecendo uma *geografia de confronto*. Um plano e contra-plano em desequilíbrio. De um lado o poder – o personagem representante da instituição – e de outro o assujeitado. Esta organização do espaço está “na realidade”, não é pura invenção geográfica operada pela cineasta, mas é amplamente utilizada por Wiseman que reforça a construção espacial com os recursos vindos do cinema clássico: a continuidade na imagem e no som e todas as estratégias que garantem a transparência do que é narrado. Esta *geografia do confronto*, normalmente em plano e contra-plano, se torna ainda mais cruel quando ela coloca de um lado da mesa o discurso da instituição em forma de cuidado, como é o caso do psicólogo do exército que recebe o recruta com problemas em *Basic Training* ou do recrutador de modelos que dá conselhos para uma candidata em *Model*. Em todos esses momentos Wiseman respeita e enfatiza a geografia de um poder encarnado em um sujeito, ao mesmo tempo em que consegue filmar a perversidade do poder que se faz presente em gestos de cuidado. Um poder que já não é mais exterior a nenhuma das partes envolvidas, mas que é perpetuado por ambas. Disciplinar e produzir sujeitos, questões centrais nas instituições documentadas por Wiseman.

poder do corpo faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita". (FOUCAULT 1987, p. 119)

Imaginemos uma usina. Dentro dela o trabalhador é inserido em um conjunto de regras que ordenam e disciplinam o tempo, o espaço e os gestos. Na usina o trabalhador tem, com clareza, sua hora de chegada, saída, seu lugar de trabalho e os gestos que lhe são demandados para que um processo coletivo funcione. As relações fordistas incorporam, com afinco, os preceitos foucautianos das bases para um sistema de poder disciplinar (seleção, hierarquização, centralização e normalização). Evidentemente, várias formas de “resistência” participam deste processo, formas de se colocar fora do olhar da disciplina, de estabelecer comunicações que fujam ao esquadrinhamento espacial e gestual, até a colocação de tamancos (sabot) nas engrenagens das fábricas (sabotagem).

Tendo, então, a vida como foco e as máquinas disciplinares como método, percebemos como esse poder conjuga a construção dos corpos e a função econômica. No século XVIII, Foucault irá falar do estado moderno como um novo tipo de *poder pastoral* onde uma multiplicidade de “táticas individualizantes” se desenvolveram com fins específicos para a produção e para o contínuo exercício do poder. É parte destas técnicas, por exemplo, a eliminação dos pequenos e singulares conhecimentos, inúteis e desnecessários à economia fundada na disciplina. Um sistema de racionalização do humano que elimina o privado e a experiência individual.

Eram igualmente técnicas de racionalização e a economia estrita de um poder que deveria se exercer da maneira a menos custosa possível, por todo um sistema de vigilância, de hierarquias, de inspeções, de escrituras, de relações: toda essa tecnologia que nós podemos chamar de tecnologia disciplinar do trabalho. (FOUCAULT 1997, p. 215, tradução nossa)

A eliminação destes pequenos gestos inúteis e não-objetiváveis é a primeira de quatro formas com que, segundo Foucault, o estado irá intervir na

fabricação destes sujeitos, ou, como escreveu William Thompson em 1824, “A industrialização pode ser entendida como um divórcio do conhecimento e da cultura comum” (THOMPSON, apud. GORZ, 2003, p. 41, tradução nossa), que se traduz nos excessos subjetivos e corporais desnecessários às organizações disciplinares. As outras três formas de fabricação dos sujeitos são: *normalização* dos saberes dispersos, *classificação* e *hierarquização* destes saberes e *centralização* que permite controlar de cima a distribuição e o cruzamento desses saberes.

### 4.3 Biopolítica

O termo biopolítica aparece em 74, em uma palestra no Rio de Janeiro<sup>65</sup>, na publicação de *Vontade de Saber*, também de 74, e no seu curso no Collège de France, já citado aqui, *Em defesa da sociedade*. É na segunda metade do século XVIII que a biopolítica ultrapassa os limites do corpo para intervir em uma série de processos reguladores da vida como um todo; a proliferação, o nascimento e a mortalidade, a saúde e a longevidade: “essa biopolítica vai organizar mecanismos que têm um certo número de funções muito diferente das funções que eram aquelas dos mecanismos disciplinares” (FOUCAULT 1997, p. 219, tradução nossa). Diferenciando-se das individualizantes estratégias disciplinares, as novas práticas biopolíticas passam a se dirigir ao homem como um corpo-espécie. Trata-se de uma estatização do biológico que se concretiza no século XIX. Foucault resume assim a nova forma de biopoder:

A nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem a corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença etc”. (FOUCAULT 1997, p. 216, tradução nossa).

---

<sup>65</sup> FOUCAULT, M. “La naissance de la médecine sociale”. In: *Dits et Écrits II*, 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.

Da disciplina à biopolítica há assim uma transformação crucial no que tange a atenção do poder que se separa do corpo individual para fenômenos mais gerais e globais, substituindo os limites e cerceamentos por formas de controle. Substitui-se um paradigma espacial por um paradigma temporal<sup>66</sup>, o que implica uma maneira absolutamente diferente de operar o poder.

Nos mecanismos colocados em prática pela biopolítica, trata-se antes, claro, de previsões, de estimativas estatísticas, de medidas globais, mas não trata-se igualmente de modificar um determinado fenômeno em particular nem um determinado indivíduo enquanto ele é indivíduo, mas essencialmente, de intervir no nível das determinações dos fenômenos gerais, nesses fenômenos no que eles têm de global. Trata-se sobretudo de estabelecer mecanismos reguladores que, nesta população global com o seu campo aleatório, vão poder afixar uma média, estabelecer um tipo de homeostase, garantir compensações. (FOUCAULT 1997, p. 219, tradução nossa).

Esta passagem aponta para uma relação diferenciada de visibilidade entre o poder e os indivíduos, não mais concentrada nos corpos de cada indivíduo, separados uns dos outros, como no Panóptico, em que cada gesto poderia ser visto e esquadrihado, mas de um olhar global que atua sobre a população, separada das instituições disciplinares, sobre suas regularidades e flutuações; no lugar de uma disciplina, uma regularização do homem-espécie. Apontando para a passagem do que Deleuze chamaria de *sociedade de controle*, Foucault fala que, no lugar dos dispositivos disciplinares, coloca-se em prática *dispositivos de segurança*. Um sistema propriamente modulador que, em vez de definir o que é permitido ou não, irá definir os limites do aceitável, liberando-se da distinção binária entre o permitido e o proibido, o certo e o errado, o produtivo e o improdutivo.

<sup>66</sup> Lazzarato chama atenção para o fato de Foucault ter enfatizado este caráter temporal da biopolítica em seu curso de 1976, *Il faut défendre la Société*, ao dizer que “são fenômenos que acontecem essencialmente na duração, que devem ser tomados em um certo limite de tempo mais ou menos longo; são fenômenos de série. É ao que vai de endereçar a biopolítica, são, em suma, os acontecimentos aleatórios que se produzem na população tomada na duração” (FOUCAULT 1997, p. 219, tradução nossa). Pois, para Lazzarato, é justamente o “público” que dá toda dimensão temporal que define as relações sociais no atual estado da biopolítica. “O público, diz Lazzarato, só pode ser regulado e controlado em um espaço aberto; é preciso controlar os fluxos enquanto tais, através dos elementos que o constituem: o tempo, a velocidade, a “ação a distância”. LAZZARATO, Maurizio. Pour une redéfinition du concept de « bio-politique » Disponível em: <http://libertaire.free.fr/Biopolitique09.html#nh10> Acesso em: 12 de fevereiro de 2008, (tradução nossa)

Longe das distinções binárias, a modulação não se faz sem a liberdade dos indivíduos, cabendo ao poder, inventariar as possibilidades, em um sistema de cálculos globais e de limites fluidos e em que a dimensão econômica aparece como um limite. O limite da repressão, por exemplo, não é dado por um princípio moral, mas por uma modulação entre o aceitável e o custo da repressão – só um estado sem limites econômicos pode propor projetos de segurança como “tolerância zero”. O poder, neste caso, se exerce sobre as ações possíveis. Já estamos falando de controle. Modo de modular o campo do possível. “Ele incita, ele induz, ele desvia, ele facilita ou torna mais difícil, ele aumenta ou ele limita, ele torna mais ou menos provável. [...] uma ação sobre os outros” (FOUCAULT, 2001, p. 1056, tradução nossa). Todo um universo de modulação das ações possíveis dos indivíduos que só podem ser exercidas sobre *homens livres*.

Foucault insiste que estas passagens não se dão por substituição, mas por sobreposição, não se trata de dizer que a sociedade está separada em diversas eras, mas de perceber que os dispositivos de poder podem coabitar um mesmo espaço e um mesmo tempo. Foucault aponta para uma relação do poder com o indivíduo que deixa a modelização em direção à modulação, como destacaria Deleuze mais tarde em seu *Post-escrito à sociedade de controle*; “os controles são como uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente” (DELEUZE, 1996, p. 221). Atento à vida e impossibilitado de antecipar os caminhos e descaminhos das populações, o poder passa, segundo Foucault, a produzir *mecanismos de regularização* (FOUCAULT 1997, p. 223, tradução nossa), que são abertos, flexíveis e flutuantes. O poder torna-se biopolítico. Uma política voltada para uma produção de verdade que não diferencia mais a verdade do poder e seu discurso, e a verdade do indivíduo, um poder que opera molecularmente. Uma política molecular não se impõe de cima para baixo, ela é incorporada aos indivíduos, ativada e reativada pelo desejo, afeto e tudo aquilo que a disciplina tentava isolar, só assim o poder se torna integral.

Segundo Antonio Negri e Michael Hardt, (2003) a transformação dessas tecnologias de poder está diretamente ligada a uma ineficácia da disciplina em consumir completamente os indivíduos. A disciplina não chegava a permear completamente a consciência e o corpo dos indivíduos, tarefa que só a sociedade de controle viria a efetuar ao tornar todo o poder biopolítico, totalizante. O que Foucault aponta como semente do que se tornará a biopolítica contemporânea, se assim podemos chamá-la<sup>67</sup>, é o interesse que o capitalismo terá em fazer uma política em que as potências subjetivas das vidas individuais e das populações sejam capturadas por ele. Por um lado, há a necessidade da constante adaptabilidade das vidas para as novas tarefas e os novos consumos e, por outro, não é o molde que possibilitará que a criação subjetiva exista e seja capturada pelo poder. Ou seja, a biopolítica expressa uma nova relação entre os indivíduos e suas existências na *polis* em que está em jogo a possibilidade do poder capturar algo – potências, saberes, afetos, estéticas - que não provêm do próprio poder; algo muito distinto do panóptico, em que a cena era armada pelo poder e habitada pelos corpos. Em ambiente pós-disciplinar, é a partir da liberdade da cena e dos indivíduos isoladamente que o poder opera. Nesse sentido, o poder contemporâneo aparece como um corte que imobiliza uma potência, mas depende dela.

A análise dos dispositivos de poder deve então partir, sem nenhuma ambigüidade, não da dinâmica da instituição, seja ela biopolítica, mas da dinâmica das forças e da liberdade dos sujeitos, porque se nós partimos das instituições para colocar a questão do poder, chegaremos inevitavelmente em uma teoria do *sujeito de direito* (LAZZARATO, 2000, tradução nossa).

Ou seja, no deslocamento da análise da instituição à forças de liberdade do sujeito, há também um deslocamento do individuado para a individuação e, conseqüentemente, uma concentração nos processos e não na estabilidade. Não me alongo aqui no tema, mas é o que Foucault parece buscar com a noção de governabilidade em que a análise do poder é feita a

---

<sup>67</sup> A partir de Negri poderíamos falar de uma biopolítica pós-moderna.

partir da liberdade e da modulação desta; longe da imanência do poder, apenas o *sujeito de direito* poderá ser percebido.

Temos um sujeito que era dotado de poderes ou que não era e que, pela instituição da sociedade política, recebeu ou perdeu os direitos: somos assim reenviados a uma concepção jurídica do sujeito. Em compensação, a noção de governabilidade permite, eu acredito, fazer valer a liberdade do sujeito e a relação com os outros, isto é o que constitui a maneira mesma da ética (Foucault, 2001, p. 1548, tradução nossa).

Com essa noção, que aparece junto com o conceito de biopolítica, Foucault aborda o poder de maneira acentrada e como uma série de relações estratégicas entre indivíduos e grupos. Nestas colocações de Foucault, fica claro que para ele o poder não pode aparecer como tal. Não pode se materializar como algo ao qual uma resistência poderia se opor, o que não significa uma impossibilidade da política. Na verdade, quando o poder se distancia de uma ordem de assujeitamento e inclui a liberdade é justamente o momento que se demanda a política.

A preocupação de Foucault em se distanciar de uma noção jurídica do sujeito, que compartilhamos, não enquanto debate filosófico, mas enquanto efeito nas imagens que trabalhamos, se justifica uma vez que a noção jurídica se reflete em reivindicação pura. Clama-se o direito, mas mantém-se a distância. Ou seja, o sujeito de direito ainda é um sujeito distante da democracia que no caso das artes se constitui em um constante equívoco. Um filme político, uma obra de arte política, não se confunde com uma imagem que *reclama*. Que reclama um direito, que demanda uma palavra, que acusa. Nesta ordem há sempre um injustiçado e um operador da injustiça. Ao fazermos o deslocamento desse indivíduo para a democracia, é justamente essa percepção da arte política como a arte que busca a solução de uma injustiça que se desfaz.

#### 4.4 Biopoder e resistência

Antes, porém, de abordarmos a questão da democracia, sigamos em frente pensando a questão da resistência a esses poderes, se é que ela pode efetivamente ser chamada como tal. O biopoder implica um outro tipo de resistência. A existência de formas diversas de resistências ao poder não se constituem como uma fraqueza ou impossibilidade de o poder dominar na totalidade o espaço, o tempo e a linguagem. A impossibilidade hegemônica não depõe contra a força do poder constituído. Na verdade, as resistências e insubordinações são partes constituintes do poder contemporâneo, do controle e da governança. Nesse sentido, o poder contemporâneo é intrinsecamente instável.

Como parte do poder, as produções subjetivas, os gestos singulares, a força e a potência conexional dos processos de individuação não podem ser entendidos como uma prática plenamente libertária, pois incorreríamos no risco de imaginar uma natureza humana que é restituída por essas práticas, por um lado, e, por outro, que elas se fariam à margem do poder. É nesse sentido que Foucault propõe uma diferenciação importante entre práticas libertárias e processos de liberação: as práticas libertárias podem fazer parte dos dispositivos, podem ser forças de modulação no interior dos dispositivos, enquanto um processo libertário só poderia funcionar sob uma chave hegeliana de percepção da história e do poder em que a resistência ganha matizes dialéticos.

Já não se espera mais o imperador dos pobres, nem o reino dos últimos dias, nem mesmo o restabelecimento apenas das justiças que se crêem ancestrais; o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível. Pouco importa que se trate ou não de utopia; temos aí um processo bem real de luta; a vida como objeto político foi, de algum modo, tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la (FOUCAULT, 2003, p. 136).

Assim, a resistência alcança uma dimensão que acompanha o próprio biopoder, ou seja, ela se torna produtiva, interligada com o poder. O poder se



ocupa da vida e a vida é, em si, poder, como escreveu Negri (2003, 2006) em diversas ocasiões. Pois é nesta percepção da biopolítica que devemos nos deter e tecer algumas considerações.

A vida é o que é visado pelo poder e é também o que resiste. Pois estas duas formas se diferenciam assim em um poder, sobre a vida - um biopoder – e um poder da vida – uma biopolítica. Evidentemente que não é sempre possível apontar para o que seja um ou outro, é justamente na ambigüidade entre os dois que se instala o capitalismo contemporâneo. De qualquer maneira, esta distinção nos parece válida uma vez que a política é, em si, produtora de dissenso, lida com uma virtualidade dos modos de ser – o ainda não capturado, o devir do ser. A operação da vida como resistência é então diretamente dependente desta faceta política na relação com o poder, tornando a vida um modulador dos lugares de enunciação e um reorganizador metaestável dos dispositivos. A biopolítica é assim uma produção de subjetividade que resiste e fomenta o poder e o capital. Para Negri e Hardt, a biopolítica é a base do mundo contemporâneo, tanto do poder pós-disciplinar como da resistência a esses poderes. Ela é propriamente esse contexto contraditório da vida e na vida em que o biopoder globalizado abarca todo tecido social e que neste mesmo movimento se vê impossibilitado de controlar a pluralidade e a singularidade deste meio; dupla generalização, do poder e da resistência.

O sujeito é produtivo, isto é imperativo para a biopolítica. Para Negri, como as produções de subjetividade se dão no interior das relações de poder, *um não-lugar geral* que abarca todas as subjetividades, elas são sempre excessivas ao próprio poder, o que acaba por configurar uma resistência aos poderes, que não operam mais de maneira transcendente. “É a resistência, diz Negri, que se torna o verdadeiro motor da produção de subjetividade” (Negri, 2006, p. 51, tradução nossa). Resistência e poder se mesclam na biopolítica, impossibilitando os lugares fixos que configuravam uma resistência dialética.

Em contraste com o modelo transcendental, que postula um sujeito soberano unitário acima da sociedade, a organização social biopolítica começa a revelar-se absolutamente imanente, com todos os elementos interagindo no mesmo plano. Nesse modelo imanente, em outras palavras, em vez de uma autoridade externa impondo a ordem de cima à sociedade, os vários elementos presentes na sociedade são capazes de organizar eles mesmos a sociedade de maneira colaborativa (Hardt; Negri, 2005, p. 422).

Se pensarmos a ação política separada da necessidade de estabelecer focos de contradição e oposição, somos levados à possibilidade de uma política da imanência, dos “meios sem fim”, e dos agenciamentos não contraditórios. Não estamos dentro de uma operação que trabalha por oposição, algo que talvez faça sentido para pensar os embates macropolíticos, mas não as potências micropolíticas, como explicitam Guattari e Deleuze: “Diz-se erroneamente (sobretudo no marxismo) que uma sociedade se define por suas contradições. Mas isso só é verdade em grande escala. Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares” (Deleuze; Guattari, 1980, p. 263) algo que se radicaliza uma vez que o capitalismo contemporâneo encontra suas potências justamente nos agenciamentos moleculares. Desta passagem, de uma luta e resistência por oposição - dialética - a uma ação política por combinação, agenciamento e invenção é o que nós poderemos chamar de uma política da multiplicidade, seguindo a pista de autores como Antonio Negri, Michael Hardt, Peter Pal Pelbart e Maurício Lazzarato, uma percepção da ação política que não está desvinculada de uma criação molecular. A ação política ganha dimensões a-lógicas, não causais, indeterminadas, não-orgânicas, experimentais e acontecimentais. A política se torna uma máquina de complexificação dos lugares em um sistema metaestável.

Gorz é citado por Deleuze e Guattari, nos anos 70, em *Mille Plateaux*, justamente em torno dessa idéia. “O capitalismo mundial não tem mais como elemento de trabalho senão um indivíduo molecular, ou molecularizado, isto é, ‘de massa’” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 263, tradução nossa). Esta pequena citação traz uma preocupação central do autor e que nos parece perturbar de maneira definitiva a conexão entre micropolítica e resistência,

como já vimos. Também aqui vemos apontada a insuficiência de um elogio ao privado, singular e autêntico como forma de resistência.

Entender a exposição não espetacular do gesto feito no universo do privado como essencialmente crítico, pressupõe que as singularidades individuais sejam vítimas do poder em curso; ou seja, que as singularidades individuais tendam a ser eliminadas pelo poder. Este procedimento, que valoriza o privado como forma de resistência às construções macro-políticas extrínsecas aos indivíduos, aparece como se qualquer manifestação fosse uma forma de se opor ao assujeitamento pelo poder, à construção identitária de fora, feita por um poder policial, que subjuga a diferença. Esta percepção da resistência parte de uma premissa equivocada que coloca a micropolítica como lugar de pureza e singularidades, isolada da macropolítica. Na verdade, Deleuze e Guattari conectam os estados totalitários não fascistas, como uma ditadura militar, por exemplo, à macro-política e o fascismo à micropolítica. O fascismo, dizem eles, “é inseparável de focos moleculares” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 261, tradução nossa). Ou seja, o fascismo está ligado aos micro-fascismos, às formas de opressão que não adentram a micropolítica de maneira vertical, impostas do exterior, organizadas por cérebro ou olho central. “É uma potência micropolítica ou molecular que torna o fascismo perigoso, porque é um movimento de massa: um corpo canceroso mais que um organismo totalitário” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 262, tradução nossa).

No nosso entender, entre a micropolítica e a macropolítica não está em jogo um julgamento de valor no sentido de se eleger uma forma de atuação ou uma forma de inventar resistência ao que subjuga e oprime a criação. A criação e a resistência no universo molecular não é necessariamente uma maneira de se pensar e operar passagens ao universo molar. A resistência e a criação podem ter a micropolítica como fim. É ali também que se inventam movimentos que escapam aos micro-controles e à forma como pequenos segredos da intimidade se tornam informação, modo de operar o controle. Esta separação da micropolítica como lugar libertário,

como se o poder fosse uma imposição vertical apenas, de fora, e o indivíduo um centro de pureza massacrado pelos poderes, implica um deslocamento mesmo do lugar do indivíduo e da arte militante. A partir deste deslocamento é um lugar de discurso que se vê comprometido. A arte ligada ao universo privado, que valoriza o sujeito na casa, as histórias pessoais, os laços familiares e de amizade, não se faz como forma de constituir um exemplo de modo de ser. Se as singularidades subjetivas não são necessariamente libertárias, é todo um discurso idealista ou deslocado de uma prática que se vê impossibilitado. A ação da resistência não se faz em termos de emancipação do indivíduo e seu grupo - a própria noção de pertencer a um grupo torna-se mais fluida.

Para Antonio Negri e Michael Hardt, é a noção de multidão que terá papel central e preponderante na política contemporânea. Ela aparece em oposição a uma noção de relação do indivíduo com o poder que se dava de maneira transcendente na época moderna - Weber, Schmitt ou Lênin, onde, ou se toma o poder (e se define um novo poder) ou se nega o poder absolutamente. A multidão é o nome de uma imanência, diz Negri, um conjunto de singularidades (HARDT; NEGRI, 2005), sem princípio unificador, nem como grupo nem em torno de um inimigo. O poder não é o que define seu inimigo. É a própria face rizomática e fluida do capitalismo contemporâneo que impossibilita Negri de pensar a política em termos de ruptura e oposição entre partes representáveis. A mobilidade da noção de multidão tende a incorporar as singularidades não representáveis e as diferenças produtoras de gestos e linguagem que não se somam formando uma unidade.

Negri retoma uma noção anterior ao capitalismo e anterior à organização social em classes. A multidão é curiosamente anacrônica; pré e pós povo. A tentativa de Negri e Hardt é justamente de pensar um conceito que fale desta ação molecular que potencialize a singularidade e que não as reduza a uma ordem na qual os limites não sejam dados por ela mesma, na práxis e na diferença dos indivíduos e grupos que a compõem. A resistência

se torna força ontológica do biopoder, atividade constituinte do ser e parte dos processos mesmo de individuação. Nesta relação não-dicotômica entre o poder e a resistência se encontram estes processos de individuação que operam em micro-enfrentamentos, sem começo nem fim, necessariamente coletivos; um processo biopolítico “empreendedor de subjetividade de igualdade” (NEGRI, 2001, p. 36)

Negri e Hardt, quando constroem o conceito de *multidão*, dão especial ênfase à troca que existe entre as esferas públicas e privadas e que são constituintes da subjetividade. A operação essencialmente política da multidão passa pela noção de hábito que os autores desenvolvem a partir do pragmatista americano John Dewey;

Os pragmatistas não dão prioridade nem ao individual nem ao social. O motor da produção e da renovação encontra-se entre os dois, na comunicação e na colaboração comum. Os hábitos não constituem realmente obstáculo à criação, sendo, pelo contrário, a base comum sobre a qual tem lugar toda criação. Os hábitos formam uma natureza que é ao mesmo tempo produzida e produtiva, criada e criativa – uma ontologia da prática social em comum (HARDT; NEGRI, 2005, p. 258).

Parece-nos interessante a atenção que os autores dão ao que eles chamam uma base comum para os hábitos, percebendo uma relação de repetição e diferença que passa pelo indivíduo, mas que se faz essencialmente política por conta da relação de troca entre o que é singular e o que é compartilhado, entre lei, natureza e liberdade. “Os hábitos, dizem os autores, são uma prática viva, o lugar da criação e da inovação” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 258). Negri e Hardt se aproximam de Simondon quando enfatizam que “se considerarmos os hábitos de um ponto de vista individual, nosso poder de mudar pode parecer pequeno, mas, como dissemos, os hábitos não são na realidade formados ou praticados individualmente” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 258). Se o indivíduo só aparece então no processo de individuação ele é menos uma matéria formalizada do que algo que funciona. Não que ele tenha função, mas é fruto de operações concretas que o atualizam e essas operações se dão sempre em um sistema de trocas

entre o individual e o coletivo, cada um produzindo e sendo produzido pelo outro, operando por continuidades e descontinuidades.

A preocupação dos autores está em encontrar caminhos intermediários e não fundados em uma afirmação identitária, e para isso, no livro *Multidão*, (2005) Negri e Hardt dão como o exemplo o movimento *Queer*; “Não se trata na realidade de uma afirmação de identidades homossexuais, mas de uma subversão da lógica identitária em geral” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 261). Esta lógica identitária realiza-se dentro de uma continuidade entre um conceito de identidade e sua realização – como vimos no caso do documentário sociológico. Esta ação política não identitária está sempre sob o risco de tornar-se um elogio à autonomia do indivíduo como se ele se constituísse por pura espontaneidade individual, em processo de construção de si sem comum, sem comunicação com o que lhe produz; em intensa descontinuidade entre o indivíduo e o mundo e entre o indivíduo e os hábitos que o atravessam – entre os explorados e excluídos se escapa ou se sucumbe sozinho. Negri e Hardt, a exemplo de Rancière, trabalham com o conceito de comum – lugar de operação da multidão - como o fruto do que é produzido nesses entres; entre indivíduos e sociedade, entre subjetivo e objetivo, entre privado e público. Guattari traz uma bela fórmula para pensar o que manteria unida essa heterogeneidade. Diz ele: “O que importa, primordialmente, é o ímpeto rítmico mutante de uma temporalização capaz de unir os componentes heterogêneos de um novo edifício existencial” (GUATTARI, 1993, p. 32, tradução nossa).

O comum é uma questão de escritura, atravessa o individual e o coletivo, torna a imagem do outro, minha, nossa. Tornar comum uma imagem é parte de um compartilhamento, não necessariamente ideológico, justamente porque o comum pode ser dissensual. Paolo Virno (VIRNO, 2004) em artigo em que aproxima a noção de individuação de Simondon como o trabalho de Duns Scott, faz a seguinte relação entre a *multidão* e o *comum*:

a consistência do conceito de multidão depende em boa parte da maneira de compreender o processo de individuação. Este é uma

rede de singularidade que, no lugar de convergir em direção a uma unidade fictícia do Estado, perdura como tal pela razão precisa que nas formas de vida e nos espaço–tempos da produção social, elas refazem, a cada vez, valer a realidade preindividual que existe atrás delas, ou seja o Comum de onde elas derivam (VIRNO, 2004).

Produção imaterial, cognitiva e cooperativa, esta é a operação da multidão. Para Deleuze e Guattari, esta virtualidade combinatória é o que tem a possibilidade de desmontar estruturas. Pensar é abalar o pensamento. “Cada vez que uma multiplicidade se encontra tomada em uma estrutura seu crescimento é compensado por uma redução das leis combinatórias” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 12, tradução nossa), o que é parecido com a estupidez.<sup>68</sup> As combinações, de cérebros, corpos e subjetividades, operam modulações de criação, modulações de caráter político, econômico e social. A multidão é propriamente biopolítica na medida em que os “meios de produção são propriamente interligados às mentes e corpos da multidão” (HARDT; NEGRI, 2003, p. 403). Para Negri e Hardt, a multidão é uma pura potencialidade – força não formada de vida. Por um lado, os autores vêem na multidão um movimento e uma invenção de possíveis. Também aqui podemos arriscar uma aproximação do funcionamento da multidão com o funcionamento da arte, em que ambas existem e se potencializam como forma de invenção. A arte e a multidão operam na invenção coletiva de afetos e perceptos; invenção de meios sem fim, constituindo assim um agenciamento acentrado que não encontra sua forma em uma operação individual, - o artista é, também ele, parte da multidão, trata-se de um agenciamento coletivo. A virtualidade da obra de arte não é redutível à figura de um autor, nem a da multidão é redutível a um sujeito ou grupo organizado. A idéia de uma ação conjunta é assim cara à política que se torna parte de um mesmo movimento de produção de afetos e estéticas incomensuráveis na arte e na multidão, um *agenciamento coletivo*;

... uma máquina social tendo homens e mulheres nas engrenagens, não menos que coisas, estruturas, metais, matérias. [...] os homens

<sup>68</sup> O contrário da estupidez não é a inteligência, mas o pensamento. (DELEUZE apud. ROLNIK, 1995)

e as mulheres fazem parte da máquina não somente em seus trabalhos mas ainda mais em suas atividades adjacentes em seus repousos, em seus amores, em seus protestos, suas indignações, etc (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 145, tradução nossa).

Esta passagem que a aproxima o agenciamento coletivo dos modos de operar do dispositivo, nos ajuda a compreender este espaço da multidão; a multidão como uma máquina social e técnica em que as a produção aparece como fricção entre desejo e experiência, ação e pensamento. A multidão é fruto também dos diversos movimentos e resistências ligadas a maio de 68 que transformaram o capitalismo através da valorização da “mobilidade, flexibilidade, conhecimento, comunicação, cooperação e do afetivo” (HARDT; NEGRI, 2003, p. 295), trazendo, assim, como vimos no caso com Boltanski e Chiapello, uma crise às formas disciplinares e conseqüentemente às formas de resistência.

Uma das teses centrais de Lazzarato ao estudar o trabalho de Tarde é a distância que Tarde – antes de maio de 68 - estabelece em relação à concorrência e a luta de classes como forma de explicar uma dinâmica social.

Tarde, diz Lazzarato, vê na origem da constituição e da mudança da sociedade a cooperação e a invenção, e faz do conflito e da oposição uma força simplesmente auxiliar e subordinada. A primazia do princípio cooperativo sobre a oposição permite preservar a teoria política de toda a forma transcendente de organização e de traduzir a multiplicidade ontológica das forças em uma política das multidões (LAZZARATO, 2002, p. 325, tradução nossa).

Dois pontos nos interessam nesta colocação de Lazzarato sobre Tarde. Primeiramente, a cooperação no lugar da oposição é, para Tarde, uma força de invenção “mãe de todas as harmonias” (LAZZARATO, 2002, p. 326, tradução nossa). Pelo poder da invenção, forças dissonantes se tornam dinâmicas na sua imanência, ou seja, sem necessidade de uma coordenação transcendente. A herança spinozista nos parece clara, pelo menos de acordo com a leitura deleziana de Spinoza. O princípio de uma política da multidão passa por uma ética e uma política baseadas nas “combinações felizes” em oposição à *fatal magia* “exercida pela idéia de oposição” (LAZZARATO, 2002,



p. 329, tradução nossa). Não se trata, insiste Lazzarato, de uma negação do combate, da oposição e, podemos dizer, das eventuais forças negativas. O combate existe, mas ele deve ser eventual, prevalece a cooperação, como veremos adiante, o combate para Lazzarato é um segundo plano dos movimentos pós-socialistas (Lazzarato, 2006), como discutiremos adiante. O combate é uma ação circunscrita a uma necessidade temporária. Como sabemos, se não há luta permanecemos obcecados pelo inimigo.

À diferença da era disciplinar, as produções subjetivas não são sobras, mas a essência do que nutre o capitalismo contemporâneo e na qual repousa todo seu esforço de captura. Pois, para Negri e Hardt, “nenhuma subjetividade está do lado de fora [...] todos nós existimos inteiramente no domínio do social e do político” (HARDT; NEGRI, 2003, p. 375) Espaço de operação do econômico e do subjetivo, o Império é, para os autores, um “tecido” rizomático e sem medida, propriamente biopolítico em que “as relações entre os modos de ser e segmentos de poder são sempre construídas de novo e variam infinitamente”. (HARDT; NEGRI, 2003, p. 377) A herança deleuziana é explícita e reivindicada pelos autores. É em um mundo que se tornou um espaço liso, distante da ação policial dos Estados, pelo menos em relação a diversas facetas da vida humana, que é possível pensar essa existência de uma potência propriamente biopolítica da multidão.

A resistência e a invenção do comum passam por uma produção biopolítica que torna a pós-modernidade inventora de um novo sujeito político, esta é a premissa de Negri e Hardt. Uma biopolítica que é produção subjetiva e articulação de potências produtivas dispersas. Parte importante deste sujeito biopolítico aparece por conta das novas formas de circulação do conhecimento e da valorização do trabalho imaterial, que Negri e Hardt dizem que talvez fosse melhor chamá-lo de *trabalho biopolítico*; “trabalho que cria não apenas bens materiais, mas também relações e, em última análise, a própria vida social” <sup>69</sup> (HARDT; NEGRI, 2005, p. 150). Negri fala ainda de um

---

<sup>69</sup> Negri e Hardt nos lembram que, como o trabalho imaterial tem o afeto e produção social por base, ele abarca também aquele trabalhador que não está incluído no mercado formal – a dona de casa, o desempregado, etc.

*devir mulher do trabalho*, desfazendo uma distinção clássica em que as mulheres e seus trabalhos mais ligados aos investimentos afetivos e de reprodução material das forças de trabalho, não seriam formas de produção de valor.

No centro das transformações que implicam em novas composições espaciais e temporais do trabalho – a empresa não tem a fronteira da fábrica, as relações não têm o tempo da linha de montagem– esse indivíduo torna-se multirítmico, uma coabitação de maneiras de fazer o trabalho que envolvem a experiência do universo privado e tornam fluidas as fronteiras entre as finalidades econômicas, sociais, políticas e culturais do trabalho. Ou seja, a vida como um todo passa a ser parte do que o trabalhador tem a oferecer à empresa ao mesmo tempo em que a empresa não pode cercear as atividades “vitais” não imediatamente funcionalizáveis da vida do trabalhador. Vida e trabalho passam a fazer parte de um mesmo fluxo sem fora.

#### **4.5 O que (não) é um dispositivo?**

Em trabalhos recentes, o filósofo italiano Giorgio Agamben também retomou noções de Foucault como o dispositivo e a biopolítica para pensar o mundo contemporâneo. Entretanto, a noção de Agamben difere em alguns pontos do que temos apontado até o momento e por isso parece importante nos determos na percepção que ele tem do poder e da relação deste com os indivíduos.

Primeiramente, em *O que é um dispositivo?* (2007) Agamben explicita uma divisão que nos parece pouco frutífera para indicar o modo de operar do poder contemporâneo. “Eu proponho, diz Agamben, simplesmente uma divisão geral e maciça do ser em dois grandes conjuntos ou classes: de um lado os seres vivos (ou as substâncias), do outro os dispositivos no interior dos quais eles não param de serem capturados” (AGAMBEN, 2007, p. 30,

tradução nossa). Depois de fazer esta separação entre os seres vivos e os dispositivos – técnicos e máquinas de poder - , Agamben faz uma aproximação entre os dispositivos de poder disciplinar e os dispositivos técnicos. Me permito a longa citação por achar que ela explicita um certo essencialismo no modo de Agamben ver a técnica, bem como a explicita como ele não consegue se separar de uma operação dicotômica entre poder e liberação:

Eu chamo de dispositivo tudo que, de uma maneira ou de outra, tenha capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar, e de garantir os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos não somente as prisões mas, os asilos, o Panóptico, as escolas, a confissão, as usinas, as disciplinas, as medidas jurídicas, cuja a articulação com o poder tem um sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os celulares, e porque não, a linguagem ela mesma, o mais antigo dispositivo (AGAMBEN, 2007, p. 31, tradução nossa).

O que Agamben vai construindo é uma noção de poder que se coloca como uma instância exterior e desinteressada na liberdade e na criatividade dos indivíduos. É claro que este universo de poder – que modela e captura - não está ausente, entretanto esta antecipação dos gestos e pensamentos não nos parece dar conta do modo de operar do capitalismo conexional e rizomático. Um dispositivo hoje não é o que bloqueia apenas as relações de poder e atua por dominação “produzindo sujeitos” (AGAMBEN, 2007, p. 27, tradução nossa). Pelo contrário, o capitalismo está a buscar o que há de *mais humano*, as emoções e os afetos, a criatividade e os gestos excessivos. Certamente que isso se trata da tendência majoritária do funcionamento do capitalismo que, com apontaram Boltanski e Chiapello, tendeu, nas últimas duas décadas, a incorporar as críticas de 68, construindo um novo espírito para o capitalismo.

Entre essas duas classes de seres, os vivos e os dispositivos, aparece para Agamben, uma terceira, os sujeitos. Primeiramente nos parece excessivo colocar dentro de um mesmo conceito os dispositivos disciplinares e técnicos. Uma caneta e um panóptico não são modos similares de

instrumentalizar os gestos e pensamentos dos indivíduos, mesmo que a linguagem possa se concretizar como um dispositivo de poder. Se um dispositivo disciplinar constitui-se como um meio de modelar os indivíduos, o controle existe justamente pelo interesse e incapacidade de modelar. Certo que, em uma sociedade de controle, a disciplina não é passado, mas não podemos, entretanto, retirar o acento do controle que indica o modo de operar visado e priorizado pelo poder contemporâneo.

Em segundo lugar, todo pensamento de Foucault se encaminhou em uma direção que o separava da noção de sujeito. Esta noção, para Foucault sugere sempre que o poder subjuga e assujeita. (FOUCAULT, 2001, p. 1046, tradução nossa). O poder produz indivíduos impondo uma “uma lei de verdade” (FOUCAULT, 2001, p. 1046, tradução nossa), mas justamente, o que distancia a disciplina da governabilidade é que a relação de “poder e a insubmissão da liberdade não podem então ser separados.” (FOUCAULT, 2001, p. 1057, tradução nossa). Mas não é apenas nos anos 80 que Foucault explicita essa impossibilidade de pensar o poder em termos de oposição. Em seu curso de 76 no Collège de France ele diz: “O poder se exerce em rede e, sobre essa rede não somente os indivíduos circulam, mas eles estão sempre em posição de sofrer e também de exercer o poder. Eles não são jamais o alvo inerte e constante no poder, eles são sempre as retransmissões” (FOUCAULT, 1997, p. 26, tradução nossa). Mas, para Agamben, o dispositivo é uma máquina que produz dessubjetivações. Ou seja, uma máquina de poder que produz sujeitos. Diante desta percepção do dispositivo, está explícito que Agamben se preocupa com uma percepção do que é a biopolítica bastante diferente daquela de Negri e certamente do que acreditamos ser a questão da biopolítica hoje e que influencia os indivíduos na imagem e os modos de resistência, sejam eles ligados à arte ou não.

O que Agamben parece negar, na verdade, é que o dispositivo tal como pensado por Foucault, encontra um limite, que ele mesmo já anunciava, na sociedade de controle. Nesta situação, não podemos mais simplesmente dizer que o dispositivo é uma máquina que produz

subjetivação e que a tarefa do sujeito de se liberar do que foi capturado pelos dispositivos através de uma ação que volta a tornar *comum*, através da profanação. (Agamben, 2007) Agamben fala mesmo da profanação como um contra-dispositivo.<sup>70</sup> Os dispositivos hoje, biopolíticos e paradoxais, com estamos vendo, não se colocam separados do que os modula e do que profana – para ficarmos nos termos de Agamben. Sua noção de dispositivo só se sustenta através de duas percepções a meu ver equivocadas. A primeira elimina os indivíduos e os processos de individuação da instabilidade dos dispositivos. A segunda não dá a devida importância ao interesse do poder e do capital em produzir e se alimentar dos processos vitais e excessivos em que a profanação dos dispositivos é parte de sua glória e de seu fracasso.<sup>71</sup>

Apesar de não explicitar a divergência com Agamben, Negri nos diz algo interessante em relação ao poder do estado, mais especificamente em relação ao *estado de exceção*, conceito caro a Agamben. Para Negri, “o estado de exceção não pode ser definido a não ser no interior da relação que liga de maneira indissolúvel o poder e a resistência. O poder do Estado não é jamais absoluto, ele apenas se apresenta como absoluto, ele nos oferece um panorama absoluto” (NEGRI, 2006, p. 53, tradução nossa). Ao mesmo tempo em que Negri está marcando sua diferença em relação a um pensamento que acredita que a biopolítica contemporânea é capaz de separar a *zoé* da *bios* - vida enquanto fenômeno natural e a vida enquanto fenômeno subjetivo - de um indivíduo ou de um grupo, ele está apontando também para o Estado como uma questão de representação. O modo como o Estado se representa - ou mesmo um poder da mídia, por exemplo, - não coincide com a experiência, não coincide com a impossibilidade de uma

---

<sup>70</sup> Vladimir Safatle discute os limites da noção de profanação em Agamben e se aproxima de nossa preocupação quando coloca a pergunta: “O que fazer quando os dispositivos de poder parecem mimetizar nossas próprias ações profanadoras?” (SAFATLE, 2007, 114). Note que apesar de nos encontrarmos no problema do dispositivo em Agamben, não compartilhamos a mesma noção de dispositivo, uma vez que tenho tratado a noção como o que inclui o poder e não como um “dispositivo de poder”.

<sup>71</sup> Para uma crítica da noção de profanação em Agamben: Safade, Vladimir. *Materialismo, Imanência e política: sobre a teoria da ação de Giorgio Agamben*. In. SEDLMAYER, Sabrina. GUIMARÃES, César, OTTE, Georg. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

resistência; que veremos adiante no vídeo dos *Barrados no Big Brother*. O poder é ação sobre as ações possíveis, como escreveu diversas vezes Michel Foucault. Neste sentido, Negri não irá rejeitar a capacidade de um poder soberano produzir história e subjetividade, mas ao mesmo tempo em que este poder age sobre as relações entre singularidades, ele é incapaz de eliminar essas relações. Se não há uma oposição dialética para Negri, há uma oposição que se faz - e é isso que especialmente nos interessa aqui - entre o uno e o múltiplo. Por um lado um biopoder totalizante - dar nomes próprios e operar como polícia - e por outro uma produção subjetiva que é sempre excessiva.

A divergência para com Giorgio Agamben em relação à noção de biopolítica que estamos desenvolvendo fica mais clara quando ele toma o *muçulmano*, criado pelo campo de concentração e extermínio, como paradigma do que pode e deseja o biopoder. Em *Ce qui reste d' Auschwitz*, o biopoder é a forma como os campos criaram o *muçulmano*, este homem entre a vida e a morte que, antes de entrar na sala de gás, se excluía e era excluído de qualquer relação com o mundo exterior. Esta figura, para Agamben, acaba por exemplificar o máximo poder que o biopoder dos campos era capaz de produzir. “Uma espécie de substância biopolítica absoluta” (AGAMBEN, 2003, p. 170, tradução nossa), Um silêncio imposto a este homem através de um processo de absoluta desubjetivação.

Uma segunda preocupação de Agamben neste trabalho é pensar o testemunho, se aproximando da questão da representação que trabalhamos com Rancière e Didi-Huberman. Também o testemunho dos *muçulmanos* do campo pode ser entendido dentro de um *regime estético*.

É por isso que aqueles que hoje querem que Auschwitz permaneça indizível, deveriam se mostrar mais prudentes em suas afirmações. Se eles querem dizer que Auschwitz foi um evento único, diante do qual o testemunho deve, de alguma maneira, submeter cada uma de suas palavras à impossibilidade de dizer, então eles fazem de Auschwitz uma realidade absolutamente separada da linguagem, se eles colocam o muçulmano entre a impossibilidade de dizer e de constituir um testemunho, então eles repetem, a sua maneira, o gesto nazista (AGAMBEN, 2003, p. 170, tradução nossa).

Aquele que testemunha - e isso vale para qualquer testemunho - é alguém que sabe, mas que não tem a totalidade do saber sobre o que narra. Poderíamos mesmo pensar aqui o sobrevivente do campo como aquele que tem uma função fabulatória em relação ao que ele viveu. “O testemunho não garante a verdade factual do enunciado conservado nos arquivos, mas seu não-acabamento, sua exterioridade em relação ao arquivo, então, o fato que ele escapa necessariamente – enquanto existência de uma língua - à memória e ao esquecimento” (AGAMBEN, 2003, p. 172, tradução nossa). O testemunho constrói o mundo, ele faz. Ele é uma prática que atua fazendo sempre um duplo papel em relação ao mundo; coincidindo com o que há – ou houve – e se distanciando do que há. Virtualidade e atualidade. Um testemunho é uma relação entre o dentro e o fora de uma língua, entre o dizível e o não dizível. Agamben estabelece uma diferença em relação a Foucault em relação ao lugar mesmo do sujeito. Para ele o sujeito está entre a possibilidade de dizer e a impossibilidade e é deste lugar que ele se torna um operador. Parece singular a formulação de Agamben, uma vez que o testemunho está ligado uma produção de subjetividade, mas, mais do que isso, o testemunho recoloca o muçulmano em um processo de individuação. Como se ali onde não há mais vida – *bios* – pudesse ser restituída uma *zoé*, pela fala do outro, pela forma como o arquivo e a memória são impregnados de sentido no testemunho

O campo de concentração aparece como o paroxismo de um biopoder que atua sobre o sujeito, sendo que o ideal deste poder é a produção de um ser absolutamente dessubjetivado; o *muçulmano*. Para pensar este processo de subjetivação/dessubjetivação, Agamben trabalha com quatro operadores ontológicos que atuam em duas direções opostas 1- possibilidade (poder ser) e 2 – contingência (Poder não ser) ligadas ao ser na sua subjetividade “como o mundo que é sempre meu mundo uma vez que nele a possibilidade existe, toca (contigit) a realidade” (AGAMBEN, 2003, p. 160, tradução nossa), e dois operadores do ser que são dessubjetivantes 3 – impossibilidade (não poder ser) e 4 – necessidade (não poder não ser). Como paradigma do biopoder, o

*muçulmano* é pura necessidade e impossibilidade, ele não pode ser, nem pode não ser. No campo de extermínio, ele não é aquele que renuncia à vida, que se apaga do mundo, sua impossibilidade é absoluta, mesmo para a renúncia. Para Agamben “é a humanidade mesmo do homem que se encontra colocada em questão. O *muçulmano* é o não-homem que se apresenta obstinado como homem, e o humano que é impossível de distinguir do inumano” (AGAMBEN, 2003, p. 88, tradução nossa).

Tendo então o campo de concentração como paradigma, Agamben marca uma diferença em relação a Foucault, apontando para o que entende como um terceiro momento, próprio ao século XX, de o poder atuar sobre a vida; nem o fazer morrer e deixar viver do poder soberano, nem o fazer viver e deixar morrer do biopoder disciplinar mas, diz ele, uma terceira que capturaria a especificidade da biopolítica do século XX: não mais fazer morrer, não mais fazer viver, mas fazer sobreviver. “Não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevivência modulável e virtualmente infinita que constitui a representação decisiva do biopoder do nosso tempo” (AGAMBEN, 2003, p. 169, tradução nossa), e completa a formulação fazendo uso de uma distinção que aparece mais desenvolvida no artigo *Forme-de-vie* (AGAMBEN, 2002), entre *zoé* e *bios*. Diz então Agamben: “a ambição suprema do biopoder é de realizar em um corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, da *zoé* e da *bios*, do não-homem e do homem: a sobrevivência” (AGAMBEN, 2003, p. 169, tradução nossa). O que, certamente, nos parece absolutamente insuficiente para falar da forma como o biopoder se instala em uma linha ambígua e paradoxal entre a *zoé* e a *bios*.

#### **4.6 Shell e Pepsi – (dois exemplos pessoais)**

Na era industrial, toda dimensão subjetiva do trabalhador, todo conhecimento que não fosse objetivável, deveria ser mantido de fora da usina ao mesmo tempo em que o melhor trabalhador era aquele que compartilhava, sem arestas, a filosofia da empresa. Vestir a camisa era palavra chave.



Poderíamos mesmo arriscar que o modo de operar da empresa era fundamental para pensar o modo de operar da casa. Uma transferência subjetiva do trabalho para a casa.

Vale um novo parênteses pessoal. Do meu nascimento aos meus dezessete anos, me mudei onze vezes de cidade. Até o final da adolescência jamais havia morado mais de dois anos na mesma cidade. As mudanças eram partes de um sistema de desenvolvimento do pessoal imposto pela empresa que meu pai trabalhava (Shell). Cada vez que contava a alguém que havia me mudado tantas vezes ouvia a pergunta; seu pai é militar? Me acostumei à pergunta e só muito tarde, com as leituras foucaultianas talvez, me dei conta da aproximação entre o exército e a multinacional. As duas instituições operavam sobretudo por desenraizamento social, político e familiar. Vestir a camisa e amar a pátria eram modos de delimitar um campo de interesse, de segmentar um espaço, de esvaziar as amizades e relações horizontais. O funcionamento da casa e da família tornava-se assim indissociado do modo de operar da empresa. Tornava o indivíduo estrangeiro tendo somente o trabalho como linha de conexão entre dois lugares diferentes. Em 1982, Michel Foucault menciona em uma entrevista seu interesse pela amizade e pela força *disruptiva*: “o exército, a burocracia, a administração, as universidades, as escolas, - no sentido que têm essas palavras hoje – não podem funcionar com amizades tão intensas” (FOUCAULT, 2001, p. 1563, tradução nossa). O exército, a Shell e todo capitalismo industrial sabiam dessa potência das amizades: podemos ver em todas as instituições um esforço considerável para diminuir ou minimizar as relações afetivas (FOUCAULT, 2001, p. 1057, tradução nossa). No capitalismo contemporâneo há uma mudança de vetor, tanto na passagem de saber do trabalho para a casa quanto na forma como o conhecimento subjetivo e privado será incorporado pelo capitalismo. O exemplo da Shell nos anos 70 e 80 é bastante diferente da experiência que me relatou um conhecido que trabalha na *Pepsi*.

Nos últimos dois anos, a *Pepsi Co.* promoveu importantes transformações no modo de avaliação de pessoal. Até 2006 o trabalho dos gerentes era avaliado no final do ano levando em conta: 80% o seu desempenho, ou seja, quanto ele conseguiu cumprir as metas da empresa e 20% era dedicado a algo mais subjetivo, fundamentalmente ligado à forma como ele administra as pessoas abaixo dele na hierarquia da empresa e os modos que estabelece contatos para fora da empresa. No último ano, o sistema mudou: 50% para os resultados, 50% para a relação com o pessoal.

O que mais me surpreendeu foi que, quando perguntei a ele qual o critério para que essa avaliação mais subjetiva seja boa, ele disse: “se qualquer dos meus subordinados puder fazer o mesmo papel que eu, ai eu sou bem avaliado”. A empresa aumentou a importância de critérios como: capacidade de transmitir conhecimento, de se relacionar, de cooperar e de comunicar. Ao mesmo tempo em que o trabalhador deve ajudar a produzir os colegas que poderão lhe substituir. “A sensação é de estar em um Big Brother, em que eu tenho que colaborar o tempo todo, mas correndo o risco de ser eliminado”.<sup>72</sup> Ele vive o paradoxo apontado por Boltanski e Chiapello: por um lado, há uma exigência de leveza e mobilidade e por outro de autenticidade e fidelidade nas relações pessoais. Esta relação de cooperação, agora tão valorizada pela empresa, não acontece somente no

---

<sup>72</sup> Rifkin explica que na cultura contemporânea o jogo assume papel central, uma “*ethos* do jogo”- reality-shows, atividades lúdicas na empresa, second-life, etc. Para Rifkin, no trabalho não é diferente: “a ética do trabalho cede progressivamente lugar ao *ethos do jogo*. Na verdade, a cultura é uma atividade do tipo lúdica. Ela é o livre jogo da imaginação que cria significações partilháveis (RIFKIN, 2005, 334) A atividade lúdica está diretamente ligada à idéia de uma experiência sem fim, a invenção e aprendizado de códigos não-objetiváveis. Entretanto, segundo Rifkin, é justamente esta atividade lúdica que o capitalismo cultural se esforça em “colonizar” e transformar em bens de consumo. Na ética do jogo do capitalismo cultural e da “era do acesso” persistem os incluídos e os excluídos do jogo, os que têm direito de participar ou não. Neste *ethos*, a aparência de um reality-show é evidente. Curiosamente, não é apenas um *ethos* do jogo que faz operar a cultura, mas também uma ética da cultura, da vida e dos saberes não-codificáveis que fazem operar os jogos. As americanas Bonnie A. Nardi, Stella Ly e Justin Harris, da Universidade da Califórnia, pesquisaram os modos de aprendizado do jogo Warcraft e descobriram que neste jogo online, jogado por aproximadamente 8 milhões de pessoas em todo mundo, há três tipos principais de aprendizado; descobrir fatos, pistas e evidências que permitem o jogador continuar no jogo, desenvolver táticas e estratégias e adquirir um *game ethos*. Grande parte do aprendizado de Warcraft se dá em chats sobre o game e é nesses chats que os jogadores “aprendem e inventam a ordem moral do jogo, fazendo acordos sobre a forma correta de se jogar. A ordem moral não pode ser reduzida à simples aquisição do conhecimento. Ela está em fluxo, em negociação, emerge na conversação e só é temporariamente estável.” (Learning Conversations in World of Warcraft Bonnie A. Nardi, Stella Ly, and Justin Harris p. 7 Disponível em: <http://www.crito.uci.edu/spotlight2007-03.asp>, Acesso em: 12 de fevereiro de 2008, tradução nossa)

espaço e no tempo de trabalho, elas devem extrapolar os limites da economia que conecta o trabalhador e a empresa para ganhar uma conexão que é social e cultural. Empresa e empregados participam assim de uma incrementação da sociedade de controle em que a vida e todas as suas facetas mais subjetivas são encampadas pelo poder.

Como vemos, há uma constante aproximação entre os preceitos contemporâneos do marketing e os modos como esses preceitos têm a vida, as singularidades e as conexões entre indivíduos como base para sua repotencialização. Pensar uma biopolítica hoje demanda uma entrada em um campo de limites complexos e pouco claros. A virtualidade e as potências criativas da experiência de indivíduos participantes dos mais diversos dispositivos não se configuram em um outro do poder; não exclusivamente.

#### **4.7 Biopolítica e Trabalho**

Se nos concentramos ainda nesta relação entre vida e capitalismo é porque nos parece fundamental perceber como as formas de vida e as produções subjetivas ganharam, nas últimas décadas, um papel absolutamente diverso. E isto implica que a prática documental que opera na invenção de espaços de encontros, escuta e valorização das produções subjetivas não está isolada nem imune a este novo lugar do sujeito político que surge, sobretudo, pela forma que a vida ocupa um lugar paradoxal nas relações com o poder, o que se explicita de sobremaneira nas relações de trabalho.

A relação entre essa potência biopolítica e o mundo do trabalho é largamente explorada por autores como Antonio Negri e Michael Hardt, André Gorz e Maurizio Lazzarato. Trata-se de perceber, justamente no campo do trabalho, como um diferente tipo de demanda dos indivíduos por parte do capital é também produtora de um excesso de produção subjetiva e coletiva que transcende os limites do que é capturável pelo poder, como no caso da *Pepsi*. Esta mudança de vetor pode ser entendida pela distinção que André Gorz faz em seu livro *L'immatériel* (2003) entre o saber e o conhecimento. O

saber, segundo Gorz, pode ser controlado e transformado em mercadoria pelo capitalismo. Enquanto que o conhecimento é irredutível ao controle. Nós podemos então fazer a ligação entre o saber ligado a uma dimensão pública dos modos de ser, e o conhecimento ao modo privado e individualizado das práticas cotidianas. Mas, a contradição reside justamente aí. No capitalismo cognitivo não é o saber que é fonte de valor, mas o conhecimento, e é ele que entrará em um processo de estímulo e captura pelo biopoder contemporâneo. Assim, o modo de fazer privado e individualizado é facilmente transformado em valor pelo capitalismo cognitivo (GORZ, 2003), nos diz Gorz.

Este duplo movimento do poder exprime a tensão entre criação e exploração inalienáveis da biopolítica contemporânea. Essas atividades livres e de fora do trabalho que menciona Gorz são fundamentalmente um tipo de saber que o indivíduo possui e desenvolve sem fins pré-determinados. Conhecimentos que envolvem sua vida em família, sua prática esportiva, seu trabalho social, etc. Conhecimentos fortemente valorizados depois da era industrial e que podemos dividir em dois tipos precisos; conhecimentos conectivos e conhecimentos não-codificáveis. Os *conhecimentos conectivos* fazem parte da vida social, são modos conexões, contatos e acessos. Estes conhecimentos conectivos podem estar ligados a uma base familiar, como tradicionalmente ocorre, mas hoje estão fortemente ligados aos projetos pessoais desenvolvidos fora do trabalho remunerado, ou à mobilidade em espaços excêntricos. O desenvolvimento de um trabalho com atores em uma determinada comunidade carente faz com que a pessoa seja contratada para fazer parte de uma equipe de cinema de grande produção onde seu principal papel é fazer a conexão, estabelecer laços de confiança, garantir o acesso, etc. O vínculo com um grupo de pixadores e *skatistas* possibilita o acesso a uma determinada estética que se transforma em moda, etc<sup>73</sup>. Nas grandes empresas, este saber conectivo não é diferente. Um trabalhador da área de

---

<sup>73</sup> A pesquisadora Ivana Bentes, chamou de uma *marginalidade difusa* o “fascínio por esse outro social, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado” “Pobreza e violência fazem parte de um cenário depauperado de teorias, estéticas, políticas e ao mesmo tempo conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente.” (BENTES, 2002)

informática é pago para desenvolver projetos para a empresa e pessoais, como forma de colocá-lo em contato com outros profissionais e amadores em tipos de ações conjuntas em que invenção e trabalho, criação e produção fazem parte de um mesmo ciclo de invenção não-material. Estas atividades e conhecimentos só podem ter valor no capitalismo a partir do momento que eles extrapolam a produção industrial e os fins empresariais. É nesse sentido que eles não podem ser medidos e que sua natureza é a incerteza de seus resultados. O valor a ser criado pelas conexões que um trabalhador faz fora de seu trabalho não está contido como possibilidade pré-determinada e mensurável nas condições de produção.

É essa incerteza, essa impossibilidade de medida e excesso que está compreendida também nos *conhecimentos não-codificáveis*. Estes conhecimentos são sempre excedentes às necessidades de uma empresa, mas são fundamentais para a criação do novo. Estes saberes heterogêneos, passam em larga medida por uma intuição e uma perspicácia em relação ao mundo. Em relação aos movimentos, sonoridades, gestos e formas, em suma; o que interessa ao capitalismo contemporâneo é um modo de vida estético de seu trabalhador. Entre vida - conhecimentos conectivos e não-codificáveis - e trabalho, a distância tende a diminuir. André Gorz explica esta fusão entre o trabalho imaterial e a produção de si da seguinte maneira. “Tornando-se a base de uma produção de valor fundada na inovação, a comunicação e a improvisação contínua, o trabalho imaterial tende finalmente a se confundir com um trabalho de produção de si” (GORZ, 2003, p. 20, tradução nossa) .

É a própria distinção entre trabalho produtivo e improdutivo, como apontam Negri e Hardt que se torna fluida. O trabalho imaterial na *Pepsi*, por exemplo, se confunde com o biopoder exercido pela empresa uma vez que a regulamentação das capacidades dos trabalhadores está distante da disciplina e da objetivação nos números, dos limites espaciais e temporais do trabalho. Esse movimento explicita a dimensão biopolítica do poder que encontra meios para abarcar todo o corpo social na tentativa de capturar as

virtualidades do trabalhador que adere ao trabalho de maneira plena - produzindo a si para ser melhor trabalhador, desenvolvendo suas capacidades e virtualidades mentais e afetivas. As palavras de Gorz explicam o processo com precisão: “O que as empresas consideram como *seu* capital humano é então um recurso gratuito, uma *externalidade*, que se produz ela mesma e continua a se produzir, e que as empresas apenas captam e canalizam a capacidade de *produzir*” (GORZ, 2003, p. 19, tradução nossa).<sup>74</sup>

É verdade, então, que “o poder só pode adquirir comando efetivo sobre a vida total da população quando se torna função integral, vital, que todos os indivíduos abraçam e reativam sua própria vontade” (HARDT; NEGRI, 2003, p. 43), mas é também verdade que a liberdade dessas forças vitais se constitui em um tipo de inteligência e produção subjetiva que extrapolam as funções dos indivíduos para a empresa e para o trabalho em geral e para a sociedade. Na produção de Foucault em torno da biopolítica estava dado o problema paradoxal deste poder que abarca a vida e suas forças e que hoje encontra os modos de organização – ou precarização - do trabalho com paradigma. É na sociedade de controle e no capitalismo que a acompanha que este paradoxo se torna explícito e reconfigura, por sua vez, a noção de experiência e de resistência.

O capitalismo, que não é mais aquele de Adorno e Horkheimer, como nos explica André Gorz, em que os indivíduos eram incitados a se produzirem como o capitalismo achava que eles deveriam ser. Hoje, o capital não sabe mais como devem ser essas subjetividades, nem a que fluxos elas devem se associar, apenas que elas devem, em algum momento se desdobrar em produtos ou consumidores – distinções cada vez mais

---

<sup>74</sup> Ainda Segundo André Gorz, no momento em que trabalho e produção de si tendem a se confundir há uma crise no valor do trabalho. As principais “qualidades” dos trabalhadores são *Capacidades heterogêneas* e sem medida comum: Intuição, senso estético, perspicácia, facilidade de aprender e se adaptar. Esta crise do valor do trabalho, para Gorz é uma crise do capitalismo “tout court”. No momento que o trabalho tem valor em si, ele pode ser feito de graça, o capitalismo cognitivo contém assim os germes de um além do capitalismo em uma sociedade de abundância. O problema para o capital é: como impedir que um bem se torne coletivo e venha a funcionar como um capital imaterial já que manter o monopólio do conhecimento é mais caro que produzir o conhecimento e muito mais caro que produzir o bem material.

Ao capitalismo resta restringir os meios de acesso para preservar o controle, para impedir que seja um bem coletivo; algo cada vez mais difícil, segundo Gorz. Sobre essa questão, Ver: MIGLIORIN, Cezar. *Tropa de Elite e a Crise da Propriedade Imaterial* Revista Cinética, Rio de Janeiro, 2007.

improváveis no capitalismo em que se vende experiências e estéticas. A funcionalização é propriamente uma forma de transferência da enunciação para uma instância exterior às individuações. No momento em que um modo de vida, um gesto ou uma estética é transformado em mercadoria ou identidade catalogável, o que está em risco e tende a estagnar é sua potência de transformação e de reconfiguração de sensíveis.

#### 4.8 Puma – A marca que mistura

Como em qualquer campanha de material esportivo, o comercial da *Puma*<sup>75</sup> começa com um atleta se preparando para correr. Entretanto, durante sua preparação, há uma cartela que ocupa a tela e que diz: «Porque você corre?» O homem começa a correr em um lugar desértico. «Não há multidões aqui», diz a voz *over*. Nesse momento, o homem para repentinamente e começa a correr no sentido contrário. «Não há fãs ou competição. Não há linha de chegada.» Então porque eu corro? «For the love it.» Pelo prazer de fazê-lo, e o comercial termina.

Sem mostrar qualquer produto a marca vende uma ação sem fim específico, sem objetivo final, desconectada da competição. A superioridade não é em relação a adversários, mas à própria idéia de uma competição. Nem mesmo o percurso a ser corrido tem início, meio ou fim, ele é sempre um lugar qualquer, um caminho qualquer em que o atleta pode voltar a qualquer momento. O que interessa é o próprio gesto de correr. Gesto que, segundo Agamben, é o contrário da mercadoria:

Gesto é o nome desse cruzamento onde se encontram a vida e a arte, o ato e a potência, o geral e o particular, o texto e a execução. Fragmento de vida retirado do contexto da biografia individual e fragmento de arte retirado do contexto da neutralidade da estética: pura prática. Nem valor de uso, nem valor de troca, nem experiência biográfica, nem acontecimento impessoal, o gesto é o contrário da mercadoria, que deixa lançar na situação os cristais desta substância social comum (AGAMBEN, 2002, 90, tradução nossa).

<sup>75</sup> Disponível em :<http://www.youtube.com/watch?v=AcSiMoLvZQo> Acesso em: 14 de fevereiro de 2008

A marca, forma mais apropriada do capitalismo imaterial materializar seu valor, aparece sozinha, sem nada material, sem um close do tênis ou do material esportivo. Esta virtualidade do gesto se reflete também na forma como o atleta inventa um espaço que é pura mobilidade, muito mais liso que estriado. No comercial, o atleta não está nunca indo de um lugar a outro. A própria idéia de um lugar se desfaz nesse anúncio da *Puma*. O lugar que o homem corre é um espaço desértico, vazio. Mas falar em deserto ainda é fazer uma conexão demasiadamente forte entre a natureza e este espaço onde ele corre, apesar de Deleuze ter feito freqüentemente essa metáfora do deserto como espaço dos homens nômades. Na verdade esse atleta sem competição ou adversários corre na própria imagem. Não que a imagem seja adversária; de forma alguma. Ela é o seu habitat, espaço liso, sem fronteiras, fluido, sem limites.

A competição e o desempenho ainda traziam uma materialidade demasiadamente grande, uma narrativa e um uso para o material esportivo que está sendo oferecido. Pois aqui não é o uso que está sendo oferecido, nem mesmo o uso de uma certa imagem de marca que o consumidor pode consumir. Ou melhor, o que o comercial da *Puma* oferece não é a possibilidade de consumir ou se apropriar de uma modo de vida pelo objeto, como tradicionalmente aprendemos a compreender a publicidade moderna. Mas de se apropriar da possibilidade de inventar o objeto, produzir a si e produzir uma função para o consumo são ações que se sobrepõem.

O objeto não é um autônomo, não tem vida nem significado sozinho. Ele é capaz de incorporar à sua estrutura as informações que lhe depositam seus usuários. O tênis da *Puma* tem que ser o que a *Puma* te propõe em termos simbólicos, mais o que você quiser que ele seja – o fato de ele ser um objeto que se coloca no pé é apenas um detalhe. O consumidor, assim como o espectador da obra de arte, é chamado para fazer parte do modo como o objeto pode afetá-lo. Ambos são chamados a "serem" com os objetos e não a "serem" o que os objetos propõem ou a sentir algo que já está contido como possibilidade no objeto, a funcionalização das subjetividades de onde saem



essas estéticas que a Puma incorpora ao tênis não podem ser estagnadas. É a própria mercadoria que não pode dizer tudo sobre quem vai usá-la.

Não há objeto, não há espaço, não há ponto de chegada, não há narrativa. A marca se encontra na tentativa de uma absoluta suspensão de qualquer objetivo previamente determinado para o consumo. A liberdade é o consumo, poderíamos dizer de maneira apressada. Mas esse consumo apregoadado pelo capitalismo contemporâneo parece mais complexo. Ele não vive sem a criatividade do consumidor para que novos objetos possam ser produzidos e, ainda mais complicado, ele não vive sem a criatividade dos consumidores no ato de seu consumo. No capitalismo relacional, nem os produtos nem o consumidor são peças acabadas, mas indivíduos que se fazem com os objetos. Tanto melhor é um objeto quanto maior for sua capacidade de se indeterminar na relação que estabelece com seu público, ou seja, o objeto deve ser inventado com o público.

O consumo individual de um objeto é uma forma de inventar novos objetos já que a cada uso há a possibilidade de aparecer um novo objeto; desde que os criadores da *Puma* estejam nas ruas, nos bares e na noite. As lojas da *Puma*, por exemplo, são concebidas como «uma maneira dos consumidores interagirem com a marca», nas palavras de Antonio Bertone, gerente global da marca. A marca não impõe ou assujeita, ela se torna um dispositivo relacional. Não é a toa que o *slogan* da marca *Puma* para jogos olímpicos de 2008, na China é: *the sport brand that mixes it up* (Puma é a marca esportiva que *mistura*).

O segundo aspecto dessa troca íntima entre a marca e a vida vem da própria estratégia de marketing da empresa, uma estratégia que certamente poderia estar entre as estratégias trabalhadas por Boltanski e Chiapello. O presidente da *Puma*, Jochen Zeitz, perguntado como fazer para manter a criatividade de seu pessoal, responde : «Você tem que viver a criação. Palavras no papel não valem nada. Você tem que viver tudo, você mesmo.» Zeitz sabe do que está falando. Assumiu a *Puma* com 30 anos de idade e em 9 tirou a empresa de anos de prejuízo para se tornar concorrente das

gigantes Nike e Adidas<sup>76</sup>. Os trabalhadores da *Puma* – não os funcionários terceirizados na China ou em El Salvador – também não são peças acabadas que irão colocar em prática na empresa o que aprenderam na vida ou na universidade. São experimentadores: «Contratamos pessoas que desejam mudar sempre», diz Zeitz na mesma entrevista. A experiência é sempre algo que se dá com o outro, em relação, no confronto com a diferença e por isso Zeitz pode afirmar que a *Puma* é como um organismo em constante transformação, que contrata pessoas com a maior diversidade possível para que elas possam se influenciar mutuamente todo o tempo em um sistema sem hierarquias – palavras de Zeitz<sup>77</sup>. Produzir a si e produzir no trabalho são uma mesma atividade baseada na experiência, na comunicação e na contínua criação. A vida como um todo passa a ser parte do que o trabalhador tem a oferecer à empresa ao mesmo tempo em que a empresa não pode cercear as atividades “vitais”, não imediatamente funcionalizáveis da vida do trabalhador.

Para Zeitz e para o capitalismo relacional: antes de tudo a experiência. Não a experiência do acúmulo, mas a experiência que nasce dos encontros não programados, dos caminhos sem ponto de chegada, das vivências desfuncionalizadas, das relações arriscadas, do descontrole em relação ao cotidiano, da vida que ainda não se institucionalizou. A *Puma* é patrocinadora, por exemplo, das seleções de futebol de Camarões e da Jamaica. O que se tornou valor para capitalismo contemporâneo (imaterial, cognitivo) é algo que não é raro – diferentemente do capitalismo industrial – ou seja, a experiência ou pelo menos a possibilidade de experiência. Imaginemos quantas *Jamaicas* ou *Camarões* são possíveis como sinônimo de experiência para os criadores da *Puma*.

Nada então diferencia a arte ou um documentário das estratégias do capitalismo contemporâneo, já que ambos estão interessados no que pode

<sup>76</sup> A puma surge logo após a segunda Guerra Mundial, fruto da separação dos irmãos Dassler. Adi Dassler, funda a Adidas e Rudolph Dassler funda a Ruda que em 48 torna-se Puma.

<sup>77</sup> Entrevista com Jochen Zeitz. Disponível em: <http://emagazine.credit-suisse.com/app/article/index.cfm?fuseaction=OpenArticle&aoid=177988&coid=162&lang=EN> Acesso em: 15 de fevereiro de 2008.

aparecer de imprevisível das relações sem hierarquia em que as obras se apresentam como dispositivos relacionais? Os modos de vida contemporâneos interessam tanto ao capitalismo quanto à arte. É a partir daí que produzem os objetos que podem ressoar com os indivíduos e com outros objetos. Uma obra de arte em um museu deve ter a possibilidade de entrar no universo de quem a vê deslocando o que pode ser sentido e pensado. A obra não diz o que sentir ou pensar, mas pode ser um *shifter de subjetivação*, como já vimos. Desse modo, não há uma maneira efetiva de calcular o que pode um objeto de arte ou um objeto no capitalismo imaterial, ele deve ter a liberdade de ressoar, na rua, no bar, na galeria e no museu, ser como um germe que possibilita maneiras de ser ainda não mapeadas, desprendidas de suas conotações discursivas e estéticas. O espectador e o consumidor devem se tornar co-criadores. Faz-se a passagem da rua e da experiência que os usuários fazem com os próprios produtos para as lojas – normalmente fora de shoppings e nos lugares mais caros das cidades – e para as celebridades – Madonna utilizando Puma durante uma turnê. Ou seja, a Puma é co-criadora de novos modos de vida, mas essa criação sem controle só pode fazer sentido se estancada no momento certo. Esse é o papel da empresa, participar da liberdade e controlá-la. Um controle que não impõe um modo de ser para quem utiliza a marca, mas distribui para quem tem visibilidade – a mídia, as celebridades, os bairros ricos – o que é funcionalizável da criação e que a marca captura nos modos de ser mais heterogêneos.

#### **4.9 Barrados no *Big Brother***

Como estar com o homem que é só homem, sem identidade, sem singularidade, sem que lhe seja atribuído um papel além do fato de ele ser humano?

Se nosso trabalho em torno das noções de biopolítica parecem ter nos distanciado excessivamente da questão das imagens contemporâneas e do documentário mais especificamente, ele me pareceu fundamental para abordarmos imagens como as ligadas à emissão da Rede Globo, *Big Brother*, e mais particularmente um “resto” dessa emissão que são os vídeos dos *Barrados no Big Brother*. Mas, mais do que isso, esse trabalho ligado à biopolítica e às formas paradoxais de resistência, será fundamental no nosso último movimento no próximo capítulo em que abordamos a questão da democracia, nos afastando de Negri e Hardt, que também trabalham com a noção de democracia, principalmente em *Multidão* (2005), para atentarmos como a vida enquanto valor adentra o documentário e como a noção de democracia, passando por Rancière pode ser um operador das subversões às capturas subjetivas e biopolíticas colocadas em prática pelo capital, como nos explicitou Boltanski e Chiapelo. Antes disso, sigamos com os *Barrados*, uma vez que não queremos abandonar a materialidade destes acontecimentos no audiovisual contemporâneo.

Se a dicotomia entre o humano e a tecnologia, entre o humano e o não humano, como pensada de Heidegger a Adorno, não leva em conta em que “medida a própria tecnologia ajudou a inventar o humano” (PELBART, 2003, p. 70) esse limite ultrapassa a tecnologia para incluir a imagem e os dispositivos produtores de imagem, como nos deixou claro Guattari. A invenção do humano contemporâneo não tem como ser pensada sem que as imagens midiáticas sejam incorporadas como importante linha constituinte desta invenção. Se no século XX as produções subjetivas, o que se entende como sendo o “eu”, foram abaladas por uma série de deslocamentos - Marx, Freud, Saussure, Lacan, Foucault, Derrida - que em termos gerais impetravam uma crítica ao sujeito centrado, de identidade fixa contida no “penso logo existo” cartesiano, no final do século tal deslocamento ganha novos componentes que passam pela mídia, pelo ser na imagem, pela possibilidade de estar na imagem, pela imagem midiática como centro de identificação, embate, duelo e deslocamento. A mídia, nesse sentido,

apresenta-se como o espaço público possível, mas sem cumprir as funções tradicionais da esfera pública. Não deixa de ser uma *Ágora* contemporânea, espaço de encontro entre o sujeito e uma possibilidade de existência social. Porém, diferentemente da *Ágora* grega, onde questões privadas eram levadas à praça pública e, no embate de idéias, transformavam-se, eventualmente, em questões públicas, a TV esforça-se para que o problema privado extinga-se nele mesmo, não altere ou demande o público para além do seu desejo *voyeurístico*. Como, dentro desta lógica que atravessa as produções audiovisuais e os sujeitos, que a lógica de um poder inseparável da mídia, pode haver resistência, que dispositivos ampliam as possibilidades desse sujeito não separado das produções midiáticas? Se podemos falar em novas subjetividades, elas são possíveis posto que a mídia e as produções audiovisuais se tornaram terminais relacionais. Diretores, artista, espectadores e personagens perdem, cada um deles, seus lugares estáveis para circularem nas imagens e nos dispositivos onde uma auto-modulação se coloca em curso.

Em linhas gerais, trabalho com a hipótese que a presença dos indivíduos nestes dispositivos de visibilidade que transfiguram a noção de exposição da intimidade e do privado, e transformam a imagem em espaço de invenção de si, não podem ser julgados de antemão como uma perda da profundidade ou da “autenticidade” do sujeito em prol do espetáculo, da exposição pública, entre outras coisas porque são justamente essas qualidades que são demandas dos anônimos, das vidas ordinárias.

Fernanda Bruno, comentando Bruno Latour traz a pergunta: “É possível imaginar que qualquer sociedade possa se constituir sem o trabalho de mediação? Como acusar de “falta de realidade” a esfera midiática se ela põe em cena uma multiplicidade de dispositivos sócio-técnicos que, ao operarem as mediações, estreitam nosso contato com o real?” (Bruno, 2004), e ainda: “A crítica do espetáculo deve, portanto, interrogar a realidade que ele torna possível, em vez de lamentar a realidade que nele se furta” (Bruno,

2004). Este é sem dúvida um dos desafios quando estamos diante dos vídeos dos *Barrados no Big Brother Brasil*.

Ilana Feldman, pesquisadora e cineasta, me chamou atenção para os vídeos que a Rede Globo disponibiliza em seu site<sup>78</sup> (Fig. XI). Como o nome já diz, tratam-se de vídeos feitos por pessoas quaisquer que desejam participar do *reality-show*. Ao se inscreverem, elas devem mandar um vídeo para a Rede Globo em que se apresentam e expõem o desejo de participarem, como em uma carta de motivação a um emprego. À diferença que, no caso do *reality*, o candidato não precisa ter nenhuma escolaridade ou experiência específica. O que interessa é o seu modo de ser ele mesmo. Pois, são os vídeos dos não selecionados, não todos, que ficam disponíveis no site da Rede Globo.

Voltei aos vídeos depois de uma fala de Didi-Huberman durante um seminário realizado no INHA-Paris no dia 5.02.2007. Eu ainda estava com as imagens e a mediação feita pela Globo muito frescas quando ele disse algo simples, mas que me conectava com uma responsabilidade em relação a essas imagens. “Não podemos entregar as imagens para o inimigo”. Trabalhar em termos de quem é inimigo ou quem é amigo nem sempre é simples, as relações dicotômicas demandam reduções freqüentemente empobrecedoras. Entretanto, esta tese, que se desenvolvia atenta à questão política das imagens documentais contemporâneas e à questão da captura das forças subjetivas pelo capital, o que inclui a grande mídia, encontrava pela frente essas imagens precárias que encarnavam algumas das questões que já trabalhei aqui. No caso desses vídeos, aparece o inimigo, um poder que se esforçava em desfazer o que resta de singular, criação e humano naquelas imagens, e os indivíduos em forte tensão entre o assujeitamento e uma produção de individuação que interessa ao mesmo poder que assujeitava.

Primeiramente, me interessa imaginar que as imagens que víamos eram necessariamente parte de um agenciamento complexo, colocavam

---

<sup>78</sup> <http://bbb.globo.com/>

junto tecnologias contemporâneas de livre e amplo acesso, sotaques e opções sexuais que normalmente não habitam a televisão ou a grande imprensa, opções estéticas e realidades econômicas tradicionalmente marginalizadas. Nas imagens aparecem homens comuns, sem exotismo ou especificidade, sem eloquência ou raridade. Os vídeos eram assim inseparáveis dos gestos feitos por esses indivíduos que tomavam para si a câmera e os meios técnicos para fazer as imagens, o que certamente não é garantia de nada. Entretanto, há nesse movimento um curto circuito que não é sem consequências.

O padrão Globo é o ideal dessas imagens. Como uma carta de intenções, os vídeos devem atender ao padrão e isso significa uma *mimesis* da estética e da linguagem, mas na produção dessas imagens o ideal fica muito distante e por isso tem-se que inventar coisas entranhas com a imagem. Às vezes, esta invenção aparece em forma de mais exposição, mais humilhação, é certo, componentes já existentes no *reality-show* da Globo. Mas esse “mais” não é ingênuo, só assujeitado. Há um escracho, uma aceitação que humilha e expõe a artificialidade e o autoritarismo do próprio padrão. Os gestos presentes nessas imagens são frequentemente bizarros, não respeitam as regras e as estéticas da Globo. São muito diferentes do que Agamben critica no biopoder contemporâneo – a separação da *zoé* e da *bios*. Distinção que seria fácil de fazermos para dizer que a operação seria apenas de assujeitamento, mas, ao fazermos isso, estaríamos também eliminando todo processo em que esses indivíduos estão implicados e nos quais as imagens surgem. Me parece complicado ver nesses modos de estar na imagem uma produção de seres dessubjetivados, como se fossem produzidos pela mídia, apenas. A mídia como representante desse biopoder.

A máquina midiática é assim realimentada pelas vidas e por toda criatividade que as atravessa. Talvez o que seja mais duro nesses vídeos seja justamente uma dupla expropriação da linguagem, uma dupla tentativa de seqüestro da *zoé* executada pela Globo. O primeiro quando há a tentativa de apagamento das singularidades para que os filmados possam se adequar

ao código Globo, ou seja, antes de serem indivíduos que operam multiplicidades, que fazem conexões com mundos diversos, eles devem se domesticar. Depois de isso feito, há o segundo, executado pela mediação que a emissora faz com legendas. Nos dois gestos a ação é a mesma; a eliminação de todo e qualquer *comunicável*, transformado em comunicação sem virtualidade. A domesticação passa, nos dois casos pela eliminação da multiplicidade difusa que as imagens dão a ver – os sotaques, pobreza, criações, estéticas - por vezes a revelia delas mesmas, para serem estéticas de um homem só, como se tudo que vemos fosse trabalho de João ou Maria e, assim, podemos rir e ridicularizá-lo pelo seu isolamento, pelo seu não-pertencimento.

A ultra-exposição, o jogo erótico, etc, copiam o que está no Big Brother. Nesse sentido, a emissão que está no horário nobre é o modelo e o paradigma estético, mas simultaneamente essas cópias não funcionam. O que vemos são corpos e linguagens prontos para atender uma demanda da emissora, mas ao mesmo tempo constituindo e inventando corpos modificados. Podemos falar talvez de uma representação com diferença e é esta presença da diferença que interessa, que não tem como ser apagada da imagem que está ali. São marcas que desfiguram o modelo. Imagens marcadas por outros fluxos culturais e midiáticos que se vêem aplainados pela operação de sobrecodificação empreitada pela Globo.

Ilana Feldman argumenta, com razão, que “O esforço das pessoas que mandam as imagens é justamente o de serem assujeitados”. Como se essas imagens gritassem: eu sou produção subjetiva demais! Dê-me uma estética pronta. (Barthes, 2004) Um mundo pronto. Ora, esse mundo acabado é a *Globo*. Mas, estranhamente é na *Globo* que o mundo inacabado e frágil, feio e pobre, singular e múltiplo acaba ocupando um lugar. É a *Globo* que precisa dessas imagens. Porque? Resposta imediata e não falsa: porque essas imagens são uma maneira de legitimar o poder e a estética deles.



Marcar que há um fora que está querendo fazer parte de clube, é o argumento de Cléber Eduardo.<sup>79</sup>

Podemos então pensar que o interesse maior da *Globo* não está na exclusão de uma determinada estética, da separação de si do que não é a estética *Globo* bem realizada. O interesse maior está na própria técnica de exclusão. O interesse da *Globo* reside no poder que ela tem sobre esses indivíduos e sobre essas imagens e estéticas. Mais do que rejeitar ou incorporar, a exibição das imagens e as legendas são formas de se delimitar uma partilha do sensível, nomear e apontar para uma elite, forma de reforçar um centro de poder – eventualmente rejeitado pelas próprias imagens.

Seria fácil e arriscado chegarmos diante dos quase 300 vídeos que a Globo disponibiliza e colocá-los no grupo do assujeitamento. Entraram em contato com a *Globo*, desejam participar de um programa eticamente discutível, para dizer o mínimo. Mas, há um gesto neste processo que interessa. Um processo mesmo que escapa ao objetivo destes vídeos e que tende a ser neutralizado pela estratégia desqualificante da Globo.

O que faz a empregada doméstica? Inventa um roteiro, um figurino e um cenário. Escolhe um lugar para colocar a câmera – geralmente frontal – e faz a sua performance. Uma performance um pouco triste, amadora no pior sentido. É esse movimento que merece nossa atenção. Trata-se de uma ação sobre o que? Sobre si? Sobre a mídia? Uma ação política e estética? Mas como pode ser uma ação se a relação de forças entre Jaqueline e a *Globo* é tão desmesurada? Como ser uma ação estética se o que há de mais presente no vídeo é a dificuldade de sair do universo, do discurso e da linguagem já organizado pela emissora? Em grande parte do vídeo Jaqueline fala com Pedro Bial, apresentador do *Big Brother*, ao telefone usando apenas nomes de novelas, séries e programas *da casa*. Produzir um vídeo para o BBB, exibi-lo pela internet ganha tanta importância como produção de um capital pessoal intelectual e cultural - de domínio dos meios, de acesso ao

---

<sup>79</sup> Estas colocações, tanto de Ilana Feldman, quanto de Cléber Eduardo foram feitas em um debate online entre editores e redatores da Revista Cinética.

lugar onde se produz pensamento, por exemplo, quanto a eventual fabulação ali presente – coisa rara, é importante dizer.

A ação política a ser entendida nestes vídeos não pode ser vista como uma ação de um indivíduo frente à *Globo*, ou de uma construção subjetiva individual que dá a ver e pensar de maneira singular. O embate entre poderes se dá uma vez que essas imagens reivindicam um lugar. A questão então é saber em que medida estes vídeos e os dispositivos em que se encontram colocam em cena um conflito. Em minha opinião, eles materializam a falência de um tipo de discurso disciplinar que é o da *Globo*. Trata-se evidentemente de um estranho conflito, posto que não há fora. Por um lado a vontade de compartilhar uma estética, de fazer parte do mundo conhecido, da *Globo* e do universo simbólico que ela representa, mas por outro são imagens singulares, de sujeitos únicos que passam a habitar e alimentar o dispositivo.

A dimensão pública e múltipla dos indivíduos é eliminada pela ação de *polícia* que estabelece os lugares que tornam rígidas as identidades. São vídeos que aparecem como documentários wisemanianos na sociedade de controle. Não se trata mais de uma instituição fechada, nem de um autor que organiza as imagens, mas de fluxos de poder que atravessam a sociedade e as imagens, controlando, assujeitando, liberando suas energias e criações e capturando suas forças. Imagens sem espectadores, apenas parte de dispositivos. Aqui, a imagem é também um resto, uma parte de um dispositivo que envolve esses corpos, esses desejos, etc. Há uma cena que se constrói, um roteiro pessoal que atende às demandas da *Globo*, mas que coloca em cena modos de operar sobre si mesmo que não estão dados antes de as imagens serem efetivamente atuadas, produzidas. Nesse sentido, as imagens são sintomas do apagamento, das pessoas, do discurso, das estéticas que aparecem como restos de um poder que atua diretamente sobre o desejo. Imagens que freqüentemente aparecem para documentar sua impossibilidade; sempre próximas do desaparecimento como simulacro (no sentido Baudrillardiano).

Esses vídeos são paradigmáticos desse novo regime da imagem audiovisual em que o produtor se confunde com o público, ou melhor, não se diferencia. Onde os meios técnicos são conhecimentos e altamente compartilháveis. Essas imagens que a Globo disponibiliza, como se sabe, estão espalhadas pela internet e configuram uma nova relação entre a fala, o gesto e ação pela imagem. Configuram novas capacidades dos indivíduos e das tecnologias – obviamente inseparáveis os primeiros dos segundos. Nesse sentido, é a democracia disponível nos meios digitais de produção, circulação e distribuição que a Globo pretende administrar, domar, reduzir. Como? 1) Operando na escolha e não abrindo seu site, como um *Youtube*, onde cada um que desejasse participar do BBB fizesse, ele mesmo, o *upload* do vídeo, 2) fazendo uso para rentabilidade própria do que aparece ali de criação e, 3) legendando e fazendo comentários que garantem seu lugar como centro de poder estético e político. 4) explicitando a pobreza como reserva biopolítica.

#### **4.9.1 Legendas - *Ela canta o dia inteiro...Socorro!***

**ou Kelly Cristina é meio teimosa, meio louca, deve ter meio cérebro**

As legendas são formas de manter a ordem, estabelecer dentro e fora, bem e mal. Inventar uma dicotomia onde, na verdade, há uma continuidade. As legendas aparecem como uma maneira de produzir uma diferença de natureza onde só existe diferença de grau - entre a *Globo* e o vídeo dos barrados. A lógica das legendas é policial, ela quer nomes exatos - o artista, o bandido, o político, o negro – e o BBB não é diferente, ao mesmo tempo em que os indivíduos fazem um movimento que ocupa um território, um espaço midiático que é o site da *Globo*, o gesto policialesco é imediato e a Globo coloca uma legenda que determina que aquele espaço lhe pertence.

« Essa tem idade mental de seis anos », diz uma das legendas. Se a imagem da moça podia algo mais do que ser ridicularizada e insultada, o movimento de polícia é o que recorta, estanca o movimento. O consenso

estético e político da Globo se torna tanto mais totalitário e violento quanto ela não consegue ser a lógica que serve de medida absoluta. Essas imagens então me parecem paradoxais na medida em que a *Globo* quer o excesso, mas é esse excesso que não tem como ser controlado pela *Globo*. Os vídeos são estrangeiros à *Globo* e filhos dela também. O curto circuito é explícito. Formação é deformação. Vemos nos vídeos o que a *Globo* produz ao mesmo tempo em que ela grita com as legendas: isso não sou eu! Criatividade a consumir e estética excêntrica a expelir. As legendas tentam organizar a casa. Lucra-se com a diferença e coloca-se o limite.

O inimigo aparece nessas legendas, na forma como elas eliminam a complexidade que atravessa aquelas imagens. Mas, que complexidade é esta? Uma complexidade criadora e libertária? Não, raramente. A complexidade está na forma como essas imagens nos demandam, nos chamam à história, nos causam, ao mesmo tempo, compaixão e indignação, riso, impotência e repulsa. O inimigo não pode ter direito absoluto sobre as imagens e sobre os discursos, como se nenhuma relação tivesse com a miséria estética, com o sofrimento que está na estética dessas imagens, como a forma que essas imagens se relacionam com o clichê e com a maneira que os indivíduos que nela aparecem se subjugam ao poder, no caso, da *Globo*. Não entregar essas imagens para o inimigo significa responsabilizá-lo e não compartilhar o lugar daquele que julga as imagens. Diante dessas imagens, como posso ainda alguma coisa? Ou será que não podemos mais nada, apenas o riso? Se elas me fazem pena, como transformar essa pena em ação? Ou o sentimento e o riso que elas freqüentemente provocam – porque se ri de e não com – nos impede de agir? Como agir diante da pobreza ali presente. Pobreza de quem freqüentemente parece entregar suas últimas forças e fichas ao projeto de continuar subjugado ao poder de um *reality show*.

O inimigo já sabe como reagir. Com freqüentes “*Eu hein?*” ele deixa claro que aquilo não é o seu mundo, que aquela pobreza e aquelas imagens não lhe pertencem, mesmo que ele seja referência estética e discursiva

constante. O papel que faz as legendas e o próprio nome da rubrica onde achamos todos esses vídeos: Barrados, operam o esvaziamento da vida como potência que pode afetar o outro, falar em um espaço comum. Mas, como sabemos, eles não são apenas barrados, são também explorados, face inalienável do excluído. Os explorados estão ali enquanto imagens, mas dentro de uma operação em que foram retirados como indivíduos que podem atuar na política. A violência das legendas aparece porque ali isso está se dando de alguma forma e as suas legendas são maneiras de refazer a classificação. Entretanto, quem garante que ela domina essa reclassificação? A polícia aqui, a *Globo* no caso, funciona mal, é violenta demais, opera como um poder arcaico.

Não entregar as imagens para o inimigo pressupõe um ato de linguagem. Aproximar as formas de falar do mundo, estabelecer uma continuidade entre a língua do poder e a língua que é a minha. Assim como elas são parte de um dispositivo, é alterando e acrescentando atores a esse dispositivo que essas imagens podem ser deslocadas. Talvez seja esse o papel possível da crítica, da universidade.

São ações, falas e gestos. Cortes, fusões e músicas que não pertencem mais a um sujeito – ou assujeitado, mas a todo um modo de operar do audiovisual que ultrapassa os indivíduos ali presentes e é, nesse sentido, como uma manifestação coletiva que essas imagens devem ser pensadas. De certa forma, a operação de recuperar as imagens, de não entregá-las ao inimigo, faz o contrário do que a estética do BBB e as legendas fazem. No lugar de individualizar e negar, coletiviza e incorpora. No lugar do “Eu hein”, passo a chamar essas imagens de “nossas imagens”. Não é mais a miséria do outro, o ridículo do outro, mas o nosso ridículo, a nossa miséria. Essas imagens não são de João ou Maria, mas uma expressão de nosso mundo, natural quase, esse que habitamos como eventuais espectadores dos modos de enunciação e estética que encontram na imagem dos Barrados sua face mais explícita. O dizer *eu hein!* é o momento em que o modo do poder operar se torna mais evidente, mais autoritário.

#### **4.10 Nos paradoxos contemporâneos**

Trazer a democracia como desacordo e dissenso, necessidade de uma escritura em relação à produção de subjetividade como resistência às forças que impedem a virtualidade dos modos de vida e que provocam, sejamos claro, exploração e exclusão, não se configura em um retorno dialético. A relação com o poder que se apresenta não é em termos de suplantação de uma força determinada, mas em termos de um embate para que o excesso dos modos de individuação não seja estagnado. Para que a alteridade que há no múltiplo participe de um campo democrático, não basta sua existência, seu trabalho, mas seu desejo para tal, ou seja, a produção de subjetividade não é essencialmente política, este é um segundo momento, dependente da democracia que traremos agora. Entendo, sim, a produção de subjetividade como modo de resistência aos poderes do capital, da imagem, do trabalho, que oprimem as diferenças e virtualidades da própria vida, entretanto, para que esta produção de subjetividade possa efetivamente existir, para que o outro apareça como alteridade e não opção de estilo, é a democracia que opera, fazendo a produção de individuação um movimento propriamente político.

## Capítulo 5

### ***Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica***

Os pratos já se acumulavam sobre a mesa enquanto discutíamos algum assunto político em pauta no momento, Hugo Chávez, Lula, Sarkozy, escolas, hospitais ou ainda os filmes do Frederick Wiseman, não me lembro mais. Acho que fui eu mesmo que em uma afirmação ingênua, comentei que todos eles, por algum motivo, se diziam democráticos –, nem sei mais o porquê ou quem. De bate pronto, o André Brasil, que até ali permanecia mais calado, disse:

-Tudo é democracia!

Éramos umas 10 pessoas que diante de tal afirmação fizemos o silêncio necessário para todos pensarem em ir ao banheiro ou para casa. Uma artista marroquina que jantava conosco finalmente disse: Hoje, tudo é democracia<sup>80</sup>?

O absurdo e a verdade, contidos naquela frase tão precisa, me mobilizaram. Como assim tudo é democracia? De maneira precisa e irônica aquela frase levava a tudo uma dúvida sobre a existência da democracia. É impossível que tudo seja democracia, entretanto, nada se diz não-democrático. A democracia é assim aceita como princípio geral, valor universal, desejo coletivo, mas a afirmação de que tudo é democracia, ao mesmo tempo em que reflete um estado das coisas, causa grande estranhamento.

---

<sup>80</sup> Deleuze e Guattari em *O que é a Filosofia?* utilizam a noção de democracia frequentemente como o que coincide com a ordem liberal do poder capitalista, como nessa passagem “A imensa desterritorialização relativa do capitalismo mundial precisa se reterritorializar sobre o Estado Nacional moderno, que culmina na democracia, nova sociedade de “irmãos”, versão capitalista da sociedade dos amigos.” Ou seja, os filósofos falam de democracia como regime, o que não será nosso caso (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p.128).

Facilmente poderíamos apontar para um sem número de lugares e processos em que a democracia falta. Parecia-me claro que a frase comportava essas duas dimensões da democracia: presença e ausência. Por um lado, o discurso da democracia é o que funda a opinião, a homogeneidade, o consenso normativo que rechaça a diferença. Por outro lado, e é esse o sentido que me interessa, a democracia é um estar junto instável, sem que a diferença possa ser apagada. Mas, a democracia como embate, tensão e dissenso, não é simples, requer um risco, um excesso, uma luta, uma *igualdade dissensual*.

O povo como *demos* é atravessado pela contingência do lugar em que se encontra. Pela contingência do que legitima um determinado lugar. A democracia aparece como a potência que separa um indivíduo ou grupo do lugar que ele se encontra ao mesmo tempo em que produz novos laços de pertencimento. É nesse deslocamento que é possível pensar a igualdade em que se luta pela contingência dos lugares subjetivos e pela igualdade. É a contingência desses lugares que enseja a formação de um mundo comum, mas também de mundo impossíveis.

### **5.1 A pessoa é para o que nasce (2003), de Roberto Berliner**

“O pessoal lá da igreja disse: esse povo tá fazendo isso pra pegar as fitas pra vender e ganhar dinheiro para eles... será que eles vão dar alguma coisa pra vocês?”, diz Maroca, uma das três cegas cantoras, personagens principais do documentário *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner (Fig. XII e XIII). Elas trazem para o filme a tensão que existe na imagem documental hoje. Por um lado o filme é movido pela diferença que se materializa naquelas três mulheres, pela singularidade nos seus modos de vida e pela forma como elas dão a ver um mundo que vai de Campina Grande, na Paraíba, ao palco com Gilberto Gil. Berliner e sua equipe saem do Rio de Janeiro muitas vezes e entram em um mundo que não é o deles, tendo essas três senhoras como guias, como forma de acesso. Elas são o



centro do filme e ao mesmo tempo o que mobiliza o deslocamento, geográfico e subjetivo, do filme e do espectador, o que forja uma malha de conexões. Por outro lado, o filme traz uma percepção, por parte delas, que pode ser resumida em algo como: nossos modos de vida têm valor, econômico e simbólico. Econômico, claro, porque o filme vai ser vendido, como diz Maroca, simbólico porque estar perto delas, ouvir sobre suas vidas é, em si, uma experiência e uma forma de transformação subjetiva de todos, dos realizadores ao Ministro da Cultura e, talvez, dos espectadores.

Se, como vimos, o capitalismo e as diversas formas de imagens contemporâneas, da publicidade aos *reality-shows* esperam que os indivíduos sejam cada vez mais eles próprios, valorizando singularidades e experiências autênticas, o documentário certamente não guarda nenhuma pureza em relação a esse estado da imagem. As marcas deste estado estão em toda parte, nem por isso o documentário se confunde com elas, ou melhor, nem por isso a diferenciação se torna impossível e irrelevante. Na verdade, diversas imagens contemporâneas, muitas delas ligadas ao campo do documentário, se encontram atravessadas por esse dilema. A noção de direito de imagem é apenas parte desta percepção que a imagem e a vida têm valor.<sup>81</sup> Ou seja, é em ambiente pós-disciplina, diante do desafio de novos tipos biopolíticos de resistência, que os indivíduos e experiências devem ser pensados. Se abrimos mão de processos identitários, se as

---

<sup>81</sup> A partir do artigo de Jean Louis Comolli de 1999, *Au non de personne* in (COMOLLI, 2004), podemos visualizar que o direito à imagem implica em uma percepção do valor da imagem para além da vida como valor. Essa percepção opera da seguinte forma. Só é possível reivindicar um direito de imagem se aquele que está no filme se separa da imagem mesmo. Ou seja, o direito de imagem pressupõe o desaparecimento do filme. Como se a imagem não fosse fruto de um agenciamento coletivo, de uma escritura com múltiplos atores, mas uma relação direta entre o aparato e o indivíduo filmado, o que produzirá uma imagem explorável. Comolli parece neste artigo mobilizado por casos em que após o filme feito os personagens recorrem aos tribunais para pedir seus “direitos”; é o caso de Giscard d'Estaing no filme *50,81%* (1974) de Depardon, que tenta proibir a exibição do filme – citado por Comolli – e, mais recentemente, o filme *Ser e Ter (Être et Avoir)* (2002), de Nicolas Philibert. Note-se que ambos os filmes são generosos e respeitosos com seus personagens. Comolli pensa esse pedido também como uma questão propriamente temporal. O desejo que move essas pessoas aos tribunais, indo até ao impedimento do filme, é um desejo de voltar a um estado anterior ao filme, como se ao serem filmados eles perdessem algo. Nesse sentido, no mesmo artigo, Comolli nos lembra que o direito à imagem é também o direito ao som, às próprias palavras. E essas são sempre mais ou menos o que se deseja que elas sejam. A reivindicação do direito à imagem não está assim desligada de um desejo de pureza identitária, de fechamento e concentração sobre si.

singularidades estão dispersas e separadas de grupos que as legitimam, como pode o documentário se aproximar dessas singularidades sem por um lado refazer um caminho identitário, insuficiente para pensar a ordem (ou a desordem) contemporânea, nem, por outro lado, exacerbar a singularidade ao ponto de colocá-la em isolamento das forças que com ela perfazem um dispositivo que as ultrapassa?

## 5.2 Partilha do sensível

Os indivíduos circulam por mundos em que lhes é permitido e possível sentir e dizer determinadas coisas, de determinadas maneiras. Essas possibilidades são coletivas: habitadas, construídas e deslocadas por indivíduos singulares. Ao mesmo tempo, não são todos os indivíduos que ocupam o mesmo lugar nesta ordem do que é dado a sentir e dizer. Em um mesmo universo, as mesmas linhas que traçam um comum definem lugares exclusivos. Estas divisões são o que Jacques Rancière chama de uma *partilha do sensível*, um esquadrinhamento da circulação do que é dado a dizer, a ouvir e a sentir. Em uma partilha, é possível apontar os que têm direito à fala e quais as possibilidades do sensível dentro dessa partilha. Ao mesmo tempo, no seu interior, aparecem os indivíduos e grupos que operam deslocamentos no que é possível ver, dizer e sentir, ou seja uma atividade rara, mas propriamente política.

Para Rancière, toda atividade política é um conflito para dizer o que é palavra e o que é grito<sup>82</sup>, o que é parte de um comum e o que pode ser

---

<sup>82</sup> O acento de Rancière à enunciação merece ser debatido. Quando a oposição se dá de maneira peremptória entre a palavra e o grito é justamente a dimensão estética do grito e da palavra que se perde. O documentário *Material Bruto*, de Ricardo Alves Junior é revelador desta dimensão estética do grito e dos sons que não se tornam enunciações, pelo menos não enquanto discurso. Filmado em um hospital-dia, com usuários de serviços de saúde mental, os personagens trazem uma dimensão experimental e estética aos gestos, sons e movimentos dos personagens: homem-cigarro, mulher-cabelo e homem-música. Estes movimentos e formas do corpo, normalmente vistos como “expressões de loucura”, aqui ganham uma potência que nos conecta justamente com aquelas existências excêntricas. Para voltarmos à terminologia de Rancière, é a dimensão estética do grito que aqui se torna visível e reconfigura uma partilha do sensível, impossibilitando a estabilidade e a invisibilidade daqueles indivíduos que se configuram em torno da identidade de loucos. Trata-se ali de modos de apresentação e representação que refazem um mundo comum, que retraçam linhas entre personagens – os loucos – o realizador, os espectadores e toda uma história do cinema. Um filme que se faz político

apenas separado dele. Recortes que constituem a própria dimensão estética da política.

Um recorte, como escreveu Rancière, dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do grito que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem a competência para dizer sobre o que é visto, de quem têm competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (RANCIÈRE, 2005, p. 14, tradução nossa).

Esta composição entre visibilidades e dizíveis é o que produz a política como cena para Rancière, tendo o teatro como modelo. O crítico e cineasta francês, Jean-Louis Comolli, ao pensar as subjetivações e o universo do documentário, faz uso de uma metáfora teatral também. Para Comolli os indivíduos estão constantemente passando de uma *mise en scène* a uma outra. Articulado várias *mise en scène* ele constitui a sua própria. “Filmar o outro é confrontar a minha *mise en scène* com a do outro”, escreveu Comolli. (COMOLLI, 2004, p. 214). Comolli expõe assim uma percepção do documentário como espaço conflitual. Neste mesmo texto, Comolli se aproxima ainda mais dessa noção da política como constituição de uma cena. Para ele, o cinema que não está sob o *risco do real*, limpo e livre dos acidentes, faz-se com menos corpo e menos real, se protege da cena, o que implica em seu próprio desaparecimento. Se a co-presença dos elementos que compõem uma cena não é necessária e, pelo contrário, deve ser domada, é a cena que se torna inútil. A retirada, nesse caso, é da política mesmo.

Esta percepção estética da política transfere para a linguagem os princípios que organizam as noções de justiça e democracia. Não se trata de

---

justamente pela forma como traça linhas de comum pertencimento entre esses múltiplos atores. O grito e o gesto vão sendo desdobrados; eles pertencem aos loucos e ao cinema experimental, ao hospital e aos espectadores, à dança e a música. São gestos vitais e cinematográficos que refazem um comum que inclui o próprio espectador. O modo de desestabilizar uma determinada partilha do sensível não passa então pela presença da palavra, apenas, mas passa pela presença da palavra que encontra seu lugar como força de enunciação e pelo gesto e pelo som que se efetivam no momento em que é atravessada por uma escritura, por uma poética, como trabalhamos junto a Rancière no Capítulo 2.

partir de um ideal de direitos dos indivíduos sempre absoluto e facilmente alienável da prática, ou pensar a justiça como o que garante uma igualdade entre eles, mas operar na imanência de como o poder se exerce, na distribuição do que pode ser reivindicado por cada grupo e na possibilidade de uma determinada fala ou gesto operar um comum, deixando de ser ruído para circular sem fim definido, mas com a potência de reconfigurar o espaço, o tempo, a memória.<sup>83</sup> Enfatizo a presença o tempo e da memória como operadores da virtualidade do ser, o que ultrapassa os limites da estética como espaço mensurável, em que os direitos podem ser questionados. Esta é uma das dimensões políticas das imagens, uma vez que elas se apresentam como maneiras de fazer, dizer e sentir que têm a potência de reconfigurar as formas de visibilidade e sensibilidade. "Os que apenas têm direito, são como as vítimas sem frase" (RANCIÈRE, 1995, p. 173, tradução nossa), escreveu Rancière, no mesmo caminho que privilegia uma imanência ética, Deleuze e Guattari escreveram: "os direitos do homem não dizem nada sobre os modos de existência imanentes do homem provido de direito" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 140).

Mas até que ponto é possível pensar o documentário como um espaço democrático? Porque convocar essa noção para pensar os lugares do filme, do espectador e dos indivíduos filmados? O problema não é novo; toda discussão em torno da possibilidade do documentário "dar voz ao outro" passa por esse problema da palavra, do poder e do compartilhamento de um espaço físico e simbólico.

Se entendemos, então, que uma partilha do sensível é esta distribuição de lugares em que a circulação da palavra e do sensível encontra passagens e barreiras, trocas e surdez, ela não pode ser confundida como direito à fala. Ou seja, quando um indivíduo ou um grupo tem direito à fala, ou, mais específico ainda, direito a uma expressão subjetiva, este direito não

---

<sup>83</sup> Alain Badiou argumenta que o "estado direito" está separado da imanência das práticas éticas e que ele frequentemente serve para identificar o mal e justificar as intervenções que arbitram "quando as coisas não estão claras" (BADIOU, 1997, p. 23). Este princípio, segundo Badiou pressupõe um sujeito humano geral, um consenso construído a partir do erro. "Os direitos humanos são os direitos ao não mal" (BADIOU, 1997, p. 24)

implica ainda a presença da fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta, não implica uma reconfiguração do sensível. O jornalismo, tanto impresso como eletrônico, por exemplo, é repleto de falas de excluídos que não chegam a se concretizar como uma forma de reconfiguração de uma partilha, pelo contrário, as imagens de dor ou o choro dos pais que perderam o filho em um deslizamento de um barraco normalmente são as imagens e sons que reafirmam a separação, reafirmam a partilha vigente. Na imagem em si, reafirmam o não pertencimento daquele que sofre ao mesmo universo daquele que produz a imagem ou ao mundo do espectador. O que sofre é isolado pelo sentimento de injustiça que rapidamente se converte em uma acusação: “se o barraco caiu é problema do estado logo não é parte do meu mundo, posso ir para a próxima imagem, para o próximo ruído”. Ou o que sofre é mantido em sua impossibilidade de fala pelo sentimento de pena. (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 213, tradução nossa) Nesses casos, a existência de uma palavra ou de uma imagem do outro não reconfiguram a experiência sensível.

### 5.3 Política como escritura

A percepção da política no ordinário, no cotidiano - distante de uma transcendência - nos aproxima da noção de política como um *meio sem fim*. Trata-se de um deslocamento temporal que esta percepção da política opera. Nos perguntamos, então, como funciona uma imagem dita política, se ela está separada de um objetivo que não está nela mesma. Ou seja, se ela não é parte de um discurso político que visa ao futuro? Nosso esforço é então para nos atentarmos ao acontecimento político na imanência da obra, o que, certamente não significa que ela estará separada de todo um universo de poder que a faz existir. Concentrarmos nas imagens é também concentrarmos para o que elas apontam.

Assim, a política não é necessariamente presente uma vez que o indivíduo tem a fala. Não é por falar que o homem se torna um animal político. A palavra não garante o *logos*, “uma inscrição simbólica na  *cité*”. Na

linha deixada por Aristóteles, Rancière explica que a escravidão é a possibilidade de entender o *logos* sem ter direito a ele. Esta distinção é reveladora da política como construção e escritura ao mesmo tempo em que não nos permite resumir a política ou as imagens que trabalhamos ao freqüente discurso: “tudo é política”. Dominique Noguez, por exemplo, ao tratar da dimensão política do cinema, se baseia em Aristóteles para afirmar que todo filme é político posto que “o homem é um animal político”. “Até mesmo a recusa da política é, ela mesma, direta ou indiretamente política” (NOGUEZ, 1987, p. 51 tradução nossa), escreveu Noguez. Se seguirmos com Rancière, o que normalmente se chama de política, ele chamará de *polícia*; “o conjunto dos processos nos quais se operam a agregação e os consentimentos das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação” (RANCIÈRE, 1995, p. 51, tradução nossa). A *polícia* se configura assim como a instância enunciativa que se separa da tensão da qual a imagem surge. A *polícia*, para Rancière, não é uma instituição, mas um princípio de partilha do sensível que, entre outros recortes, delimita a elite; aqueles que falam e são ouvidos sem necessidade de legitimar o que dizem, ou seja, a legitimação é a própria forma que ocupam o espaço.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Deleuze, em seus Diálogos, com Claire Parnet, utiliza a palavra polícia fora de seu uso normal, entre aspas, para se referir a algo bastante próximo do conceito de Rancière. A polícia, nessa passagem, é *máquina binária* e de sobrecodificação, características do poder de Estado (DELEUZE; PARNET 1998, p. 169) O poder do estado – polícia – se opõe à máquina de guerra, mais longamente desenvolvida com Guattari nos *Mille-Plateaux* em que o Estado “não se separa de um processo de captura sobre todos os tipos de fluxos, de populações, de mercadoria ou de comércio, de dinheiro ou de capital, etc” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 479, tradução nossa) Toda uma questão de ocupação do espaço está implicada nesta percepção do Estado como polícia. Uma delas está muito próxima desta noção que temos trabalhado que diz que na democracia constrói-se um campo em que é possível o surgimento de atores intempestivos, em lugares quaisquer. Pois esta percepção do espaço está muito próxima do que Deleuze chamou de um espaço liso, aberto. Ao fazer a célebre distinção entre o Go e o Xadrez, o xadrez aparece como um jogo que se organiza de maneira “policia” (Deleuze não diz isso) em que o espaço e as peças são regradas e codificadas, enquanto no Go constrói-se um espaço que possibilita que se apareça em “qualquer ponto: o movimento não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem objetivo nem destino, sem saída nem chegada” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 437, tradução nossa) Um diferença que Deleuze marca também no que diz respeito à relação que estas duas formas de organização do espaço guardam com a disciplina. Uma, disciplinar, a do Estado e outra que “responde a outras regras que nós não diremos que são melhores, mas que fomentam um indisciplina fundamental do guerreiro, um questionamento da hierarquia, uma chantagem perpétua ao abandono e à traição, um sentido de honra muito susceptível, e que contraria, ainda uma vez, a formação do estado” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 443, tradução nossa). A oposição à polícia para Deleuze e Guattari, não é então a política, como apontamos em relação ao pensamento de Rancière, mas uma máquina de guerra, participante na construção de um espaço liso. Próximo, certamente ao *Império*

No campo do documentário, por exemplo, a *polícia* pode ser exercida pela voz *off* em forma de uma voz absoluta, que, como sabemos, teve forte presença no documentário clássico, sobretudo àquele ligado à escola inglesa tendo John Grierson, nos anos 30, como líder do grupo e inventor do recurso. Onipresente e onisciente, a voz *off* era propriamente a distribuidora dos lugares dos indivíduos e grupos, organizadora da partilha. A presença da *polícia* hoje está distribuída das maneiras mais diversas nas produções de imagens. Os *reality-shows* configuram o exemplo mais bem acabado desse novo estatuto dessa instância organizadora exterior que funciona como *polícia*, como vimos no caso dos *Barrados no Big Brother*. Diferentemente da voz *off*, a *polícia* em um *reality-show* não precisa nem habitar a imagem. As palavras das pessoas filmadas, esse participante/objeto, são sempre direcionadas a esses operadores do jogo em que o espectador é transformado em juiz (COMOLLI, 2004).

Podemos então dizer que a política é antes a possibilidade de reordenar o que está dado a sentir e dizer por sujeitos quaisquer do que propriamente os discursos feitos pelos indivíduos e grupos que operam estas reconfigurações. Mais do que isso, a política é a potência dessas reconfigurações e não uma nova ordem. É a própria dimensão coletiva da individuação que autoriza um devir político. Assim, a política pode ser pensada como o que acontece sem um fim pré-determinado, anterior a um objetivo. Antes de ser uma informação ou uma comunicação, ela é uma operação de esquadramento do espaço e do tempo. Aproximamo-nos

---

teorizado por Negri e Hardt. Quando o Estado enfraquece, a regra e a delimitação do espaço não se faz mais entre um dentro e um fora. O fora, segundo os filósofos, aparece de duas maneiras simultâneas. Uma globalizada, “grandes máquina mundiais” independentes do poder dos estados e mecanismos locais, de minorias, que afirmam “os direitos de sociedades segmentadas contra o poder do Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 445, tradução nossa). Este nomadismo, é importante que lembremos a ressalva que Deleuze e Guattari fazem a ele, frequentemente esquecida quando se trata de elogiar o nomadismo e as desterritorializações, “acompanha uma máquina de guerra mundial que a organização está para além dos aparelhos de estado, e passa por complexos energéticos, militar-industriais, multinacionais. Isto para lembrar que o espaço liso e a forma exteriorizada não tem uma vocação revolucionária irresistível” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 481, tradução nossa). O espaço nômade é assim um espaço em que a distribuição dos corpos e indivíduos não se estabelece entre um dentro e um fora. A partilha é então de difícil limitação, não chegamos a percebê-la como um partilha com limites claros, muito mais como movimentos e conexões possíveis. Ora, se o espaço liso não é uma partilha policial, porque ele não é ainda a política, aquela da irrupção dos atores intempestivos, da existência da democracia? Porque ela se confunde com o Império?

assim de Agamben, no sentido que entendemos que é próprio à política a invenção de meios que são o próprio fim, como Agamben explicita nesta passagem de seu artigo “Notas sobre a política”: “a política é a exibição de uma mediação, o tornar visível, um meio enquanto tal. Não é nem o quadro de um fim em si, nem de meios subordinados a uma fim, mas uma medição pura e sem fim, como campo do agir e do pensamento humano” (AGAMBEN, 2004, p. 129, tradução nossa).

#### 5.4 Palavra e política, uma movimento litigioso

No final do capítulo “Cinema, corpo e cérebro, pensamento” do livro *Imagem-Tempo*, (1985) Deleuze explora a célebre formulação de que o povo *falta* e que a política não se faz com um povo passado, mas “com a fabulação de um povo por vir” (DELEUZE, 1990, p. 266) e acrescenta: “é preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira em uma língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação” (DELEUZE, 1990, p. 266). A noção de uma língua estrangeira encontra eco quando Deleuze, citando Proust diz: “as obras-primas são sempre escritas em uma espécie de língua estrangeira”<sup>85</sup> e também no livro com Guattari sobre Kafka (DELEUZE; GUATTARI, 1975).

O que primeiramente interessa nessa noção é que quando Deleuze fala de uma língua estrangeira, essa língua é uma diferença que racha a língua dominante. Não se trata assim de reivindicar um lugar - contra a dominação - no interior da língua dominante. A reivindicação é assim uma estética que parte da igualdade. Não há uma hierarquização dessas línguas nem uma tentativa de falar e de se fazer ouvir na língua dominante, mas tornar a língua dominante a opressão em si. A língua como o que divide e determina os lugares. A língua estrangeira aparece então por um lado como o que desestabiliza as partilhas da língua dominante e por outro o que funda novos lugares para os atores que atuam nessa nova língua. É ainda com a

---

<sup>85</sup> *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, com Claire Parnet – Dirigido e Produzido por Pierre Andre Boutang - Letra S.



noção de fabulação nesse capítulo que Deleuze se distancia de um embate dialético entre duas falas. Pela fabulação há, por um lado, a desestabilização da língua dominante, que, em si, exclui e, por outro lado, torna o ato de fala um enunciado coletivo que impossibilita a manutenção da exclusão daquele que fala.

Possuir a sua língua aparece assim como um gesto político, forma de produzir uma *igualdade dissensual*. Um gesto que não se desdobra no isolamento de uma comunidade de falantes de uma mesma língua comum, mas que, ao falá-la encontra meios para uma enunciação não subordinada e necessária. Enquanto a literatura dominante faz cada caso individual se conectar a outros casos individuais, em uma literatura menor, “cada caso individual é imediatamente ligado à política” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 30, tradução nossa). Nas palavras de Deleuze e Guattari, “não há sujeito, mas sujeitos coletivos de enunciação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 33, tradução nossa) O caráter político passa pela virtualidade dessa presença que desestabiliza a língua dominante no mesmo gesto que forja meios “de uma outra sensibilidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 33, tradução nossa), no momento em que seus enunciados se tornam coletivos. Assim, Deleuze parece estar próximo de Rancière na medida em que é na estética que a igualdade é reivindicada como o princípio. Como escreveu Rancière: “quem parte da desigualdade e se propõe a reduzi-la, hierarquiza as desigualdades, hierarquiza as prioridades, hierarquiza as inteligências e reproduz indefinidamente.” (RANCIÈRE, 1988, p. 95, tradução nossa). A igualdade é um princípio a ser constantemente atualizado.

Os pólos da fórmula estética de Rancière são, como vimos, o consenso e a esquizofrenia<sup>86</sup>. Na esquizofrenia, aquele que diz que é melhor nada dizer posto que o outro não o entenderia abre mão da política ao estabelecer uma relação hierárquica como se as palavras não pudessem

<sup>86</sup> A noção de esquizofrenia utilizada por Rancière é diferente daquela tão trabalhada por Deleuze. No campo das imagens, a representação está em questão. O *schizo*, para Deleuze, é uma presença que escapa, como ele coloca em *Esquizofrenia e Sociedade* “como fazer para que o furo (*percée/Breakthrough*) não se transforme em desmoronamento (*breakdown*)?” (DELEUZE, 2003, 27); Este lugar intermediário se aproxima da noção de frase-imagem para Rancière. Enquanto que para Rancière, o *schizo* seria mais um desmoronamento da representação.

afetar e participar de uma mesma partilha. Enquanto no consenso, aquele que tudo compreende do discurso do outro impossibilita o que é absolutamente necessário à composição de um campo democrático, a tensão, os buracos e vazios entre indivíduos falantes e diferentes. O movimento litigioso da fala é assim atravessado por uma estética que mantém a *falta de medida* e o excesso do outro na medida de uma existência comum.

Tanto Rancière quanto Deleuze percebem essa presença da palavra como um movimento estético que, em si, pode se configurar como uma forma de política, separada do discurso e dos embates propriamente discursivos que dela podem sair. O litígio de que fala Rancière, a fala como manifestação de uma separação, configura, antes do embate discursivo, uma tomada do espaço expressivo e sensível como dissenso político. Tal ocupação do espaço parte do princípio da igualdade e, nesse ponto, não há ambigüidade para Rancière; “Existe a política por conta de uma só universal, a igualdade, a qual tem a figura específica da injustiça, do dano” (RANCIÈRE, 1995, p.64, tradução nossa). O ponto de partida desse litígio se baseia na falta de um título próprio ao povo que justifique seu lugar na  *cité* , sua igualdade é fundamentada na liberdade, o que sobra àqueles que não têm outro título (RANCIÈRE, 1995, p. 28, tradução nossa). Mas, enquanto a riqueza ou a sabedoria são títulos que pertencem às pessoas e aos grupos, a liberdade não pertence a ninguém, entretanto, é ela que permite que aqueles que não têm título possam se identificar e se relacionar com a comunidade à partir da injustiça que lhes é feita por aqueles que possuem. É a partir da liberdade dos que não têm título que a injustiça e o litígio interno à comunidade passa a fazer parte dela mesma, trazendo assim a política. A política aparece não como acordo e consenso entre as partes, nem mesmo como embate entre elas, pobres contra ricos, por exemplo, mas porque há interrupção da ordem e da injustiça entre as partes. Rancière nos mostra, então, ainda em *O desentendimento*, que esta interrupção é uma construção estética, de organização de lugares, possibilidades de sensíveis e dizíveis que incluem os

*sem-parte*. Aqueles que não fazem comunidade, que não têm como ser incluídos como *parceiros* em um projeto comum, mas que, ainda assim são livres.

Mas, voltemos por hora a Deleuze, que, ao pensar um cinema político moderno, deixou clara essa articulação: entre a política e a estética e entre a política e um *dever*. A primeira característica é parte da imagem-tempo como um todo. Rompem-se os vínculos sensório-motores e a política não tem como ser pensada dentro da organicidade que compunha um futuro como desdobramento da ação. Esta noção de cinema político estava ligada à imagem-movimento em que, como escreveu Deleuze: “tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês” (DELEUZE, 1985, p. 190) e, ironicamente, Deleuze conclui: “todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam” (DELEUZE, 1985, p. 190). A segunda característica se desdobra da primeira. Não há conexão e transformação ideal entre presente e futuro, bem como não há povo pré-determinado que o cinema possa levar a algum lugar. O povo falta. Esta ausência do povo se configura como uma impossibilidade de representá-lo. Uma impossibilidade da matéria fílmica apontar para o povo e para o seu futuro. Conhecemos os acontecimentos na imagem que racham e introduzem vazios nessa representação; o que acontece com o falso *raccord* (como corte irracional), a imagem desencadeada e atonal de Godard, ruptura da unidade entre ator e personagem, ruptura dos monólogos interiores como unidade (Pasolini), constituição de séries, o *off* que tende a desaparecer, as fronteiras entre o pessoal e o coletivo se dissolvem, etc. A imagem-tempo é, assim, parte de um projeto de *desidentificação* do povo com ele mesmo. Fazer o povo faltar não é apenas uma característica do povo que não se representa mais nos nomes que lhe são atribuídos, mas um projeto estético e político, produtor de uma crise identitária no povo para que este possa constantemente se re-apresentar. A criação perpétua da política e a invenção

de um campo democrático substituem assim o povo como um ator que prevê o efeito de sua existência, o efeito de suas palavras. O cinema político moderno, nesse sentido, seria a invenção do povo como parte política e falante em um campo democrático em que o próprio povo não está imune à consequência de seu movimento.

Negri e Hardt desenvolvem em *Multidão* a longa trajetória da conexão entre democracia e representação. Uma conexão que não estava dada na noção de democracia grega, que se torna necessária a partir do século XIX, mas que, segundo os autores, desde as discussões setecentistas sobre democracia já colocavam em crise a relação entre democracia e representação. O desafio que os autores se colocam, e a noção de multidão é parte do desafio, é de pensar a possibilidade de inventar a democracia para além da representação. Este desafio se torna tanto mais interessante na medida em que ele abre o campo da política para além da institucionalização desta, mas também se diferenciado da opinião pública como o que pode ser isolado ou manipulado pelos poderes ligados ao capital – mídia, consumo, comunicação - ou como o que produz unidade de sentido e desejo. O lugar dos indivíduos na democracia é propriamente um lugar produtivo, nem isolados nem dominados, mas potencialmente inventores de redes conectivas paralelas, problemáticas e alternativas que não se configuram como oposição à opinião, mas como *blocos de tensão*. O que nos chama atenção é que tanto Negri quanto Rancière parecem se encontrar na crítica à representação quando debatem a democracia.

A cena política não é um lugar de acordos que organizam relações e poderes; é um lugar de irrupção de seres falantes, de línguas e entonações em um universo que perde suas estruturas e seu caráter *policia*l de distribuição de lugares já dados, para se haver com uma suspensão dos lugares que garantiam a desigualdade. A política não está dada *a priori*, como parte da natureza humana. As partilhas que permanecem estáveis, onde não há mais o lugar de uma subjetividade excessiva que perturbe a partilha, são justamente os lugares em que a política tende a desaparecer.

Esta igualdade na possibilidade de ocupação dos espaços simbólicos é o *escândalo da democracia*, segundo Rancière. A democracia é propriamente a desconexão entre ordem civil e ordem natural. Nenhuma ordem natural é anterior à democracia - governo dos mais velhos ou sábios, por exemplo - esse é o escândalo da democracia, uma ausência de legitimidade natural que autorize o exercício do poder. A democracia não está dada nem em uma forma de estado nem em uma forma de sociedade, pela democracia a luta é infindável e constante; poder de um *povo* que não é particularmente legitimado por um sistema de estado ou econômico; poder que excede, sem ter nenhuma qualidade ética ou social particular; poder que refuta uma representação adequada.

Seria isso então o que podem essas imagens e sons pertencentes ao documentário e que partem da criação de um espaço de interação, de um espaço em que indivíduos e objetos estão expostos às pressões uns dos outros? Ou seja, quando nos aproximamos dessas obras, quais são os gestos e configurações que têm a possibilidade de forjar essa dimensão política? Até que ponto é possível pensar o documentário como um espaço democrático, como espaço que apreende e fomenta as mutações do sensível?

### **5.5 Jardim Nova Bahia (1971), Aluysio Raulino**

Voltemos então aos filmes que nos levaram a colocar essa possibilidade de pensarmos o documentário como ator nestas reconfigurações do sensível a partir da invenção de um campo democrático em que as individuações não encontram limites que tendem a estagná-las. Antes de retomar o filme de Roberto Berliner, *A pessoa é para o que nasce*, volto ao filme que se tornou um caso clássico<sup>87</sup>. Trata-se de *Jardim Nova Bahia*, de Aluysio Raulino, discutido por Bernardet em *Cineastas e Imagens*

---

<sup>87</sup> Mostra de Curtas de Goiânia: mostra de documentários históricos organizada por Tetê Mattos – Goiânia 09/2007.

*do Povo*<sup>88</sup>. Como sabemos, Raulino entrega a câmera para seu personagem, num gesto que, segundo Bernardet, "é provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe" (BERNARDET, 1985. p. 128), entretanto, o problema estava longe de ser resolvido. Nem a palavra estava dada ao personagem, nem a prática se tornaria uma forma de compartilhar a linguagem entre realizadores e as pessoas presentes no filme. Bernardet escreve que "mesmo quando ele filma, o poder de decisão, bem como a posse da máquina, permanecem nas mãos do cineasta. E contra isso o cineasta nada pode fazer, pelo menos no que diz respeito a seu filme" (BERNARDET, 1985, p. 137).

Em relação a esta avaliação de Bernardet, talvez duas observações. A primeira diz respeito à transformação das tecnologias utilizadas na época e as utilizadas nos documentários contemporâneos – pelo menos a maioria deles. O gesto de entregar a câmera continua não se constituindo como uma forma efetiva de se entregar a *palavra* ao outro ou de, com esta passagem, resolver uma crise sujeito-cineasta, como anuncia Bernardet, entretanto a intimidade e facilidade que um indivíduo pode ter com uma câmera, mesmo sem ser cineasta, transforma de maneira definitiva a relação deste com a técnica. O exemplo do filme de Paulo Sacramento, fotografado pelo próprio Aluysio Raulino, *O prisioneiro da Grade de Ferro* (2004) é paradigmático. Depois de entregar a câmera para os presos, o filme, em diversos momentos da montagem final, utiliza as imagens feitas por Raulino e as feitas pelos presos de maneira indistinta. A passagem aqui não é mais de um a outro, de

---

<sup>88</sup> A primeira versão desse texto de Bernardet apareceu no livro *Anos 70*, uma coletânea que contava ainda com textos de José Carlos Avelar e Ronald F. Monteiro. No artigo, "A voz do outro", Bernardet finaliza o texto associando os filmes *Congo*, de Arthur Omar e *Jardim Nova Bahia*, *Interprete Mais*, *Pague Mais*, de Andréa Tonacci e *A pedra da Riqueza* de Vladimir Carvalho, e a necessidade de percebermos a sociedade brasileira separada de uma ordem piramidal de encaixes perfeitos. A sociedade não se organiza conforme um poder central ou uma rede de poderes centrais que ecoam uns nos outros, mas sim em uma multiplicidade de poderes relativamente autônomos que se afirmam a si próprios e se relacionam entre si. [...] O autoritarismo não molda a totalidade da vida social brasileira, nem a nossa vida se limita a uma relação de subjugação ou oposição a ele. [...] Os documentários definem-se "pela afirmação da autonomia e multiplicidade das vozes". O final do texto é especialmente interessante e aponta para toda a ambigüidade que se instalou de forma mais definitiva no documentário de lá para cá. Transcrevo: "É óbvio que a aposta não está ganha; tais movimentos podem ser brecados, neutralizados, recuperados; e também podem se limitar a ser uma forma de atualização e modernização do capitalismo brasileiro" (BERNARDET; AVELAR; MONTEIRO, 1979-1980, p.26)

“autorização” para que a imagem fosse feita pelo outro. Estamos em um campo mais complexo de compartilhamento e perda da autoria; não há, nesse caso, nenhum tipo de aposta que esta entrega da câmera se configure como reveladora do sujeito que produz a imagem.

O segundo ponto em relação ao filme de Raulino diz respeito à forma como o compartilhamento da câmera não é acompanhado do compartilhamento da palavra e da angústia em filmar, ou do prazer em fazer suas próprias imagens. Quando Raulino escreve, no final do filme, que algumas imagens foram feitas por Destrudes “sem qualquer interferência do realizador”, essa passagem é difícil de ser levada ao pé da letra, mesmo como intenção de Raulino. Ela precisa ser nuançada antes de falarmos do fracasso da empreitada de Raulino. Primeiramente, somos informados disso no final do filme, o que faz com que tenhamos visto as imagens filmadas por Destrudes sem saber que ali se tratavam de suas imagens. Esse procedimento fragiliza a tentativa de conectarmos as imagens feitas por Destrudes à sua afirmação enquanto sujeito para além do filme. Em segundo lugar, a música escolhida por Raulino, *Strawberry Fields*, dos Beatles, certamente impõe a presença do autor a essas imagens, mas isso não é feito sem a plena consciência do realizador. Se há um compartilhamento nesse caso, ele se dá justamente pela forma como Raulino explicita sua presença com as imagens que, depois viemos saber, são de Destrudes. Não vale a pena entrarmos em uma seara mais interpretativa, mas vale lembrarmos a letra da música de John Lennon e Paul McCartney escolhida por Raulino: “Nada é real e nada para aprender. Viver é fácil de olhos fechados, confundindo tudo que você vê. Está se tornando difícil ser alguém, mas tudo dá certo, não me importa muito”.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Strawberry Fields  
(John Lennon/Paul McCartney)

Let me take you down, 'cos I'm going to Strawberry Fields  
**Nothing is real, and nothing to get hungabout**  
Strawberry Fields forever  
**Living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see**  
**It's getting hard to be someone but it all works out, it doesn't matter much to me**  
Let me take you down, 'cos I'm going to Strawberry Fields

O problema colocado por Bernardet neste filme é o que nos interessa. A presença da câmera, das palavras e regras como forma de se estabelecer ou não um campo de circulação discursiva que se configure como lugar em que novas partilhas do sensível possam se dar. O documentário se torna democrático quando ele inventa formas para que um gesto ou um som intempestivo possa surgir, mas, mais do que isso, que essas palavras se tornem enunciados compartilháveis. Nesse sentido, a presença da música de Raulino sobre aquelas imagens torna-se muito mais um gesto de compartilhamento do filme do que um fracasso, como escreveu Jean-Claude Bernardet. Pensadas retroativamente, após sabermos que aquelas imagens foram feitas por Destrudes e, evidentemente, montadas por Raulino, podemos nos reportar à negociação que as gerou; a passagem da câmera, as instruções, o desejo de Destrudes em filmar os amigos etc. A música sobre as imagens de Destrudes, único momento do filme em que essa música aparece, se constitui menos como uma recuperação do material “tosco” feito pela inabilidade de Destrudes do que de pela vontade de Raulino em participar daquelas imagens. Mais do que um gesto fracassado revelador de uma crise do espaço documental, o filme de Raulino me parece também bem sucedido nesta breve seqüência em que Raulino e Destrudes inventam um olhar que escapa a ambos.

O problema do compartilhamento apontado por Bernardet não se desdobra ainda na reivindicação, por parte do personagem, pelo seu lugar no “produto” material e simbólico, como no filme de Berliner e outros.

## **5.6 No rastro do camaleão (2007), de Eric Laurence**

Um outro exemplo, mais recente, é o documentário de Eric Laurence, *No rastro do camaleão*. Por diversas vezes, ao longo de mais de 30 anos, os



*Irmãos Aniceto*, grupo de artistas/agricultores da Paraíba, foi filmado<sup>90</sup>, como nos mostra o filme. Desde o início do documentário de Laurence são privilegiados momentos em que os irmãos interpelam os realizadores sobre o fato de eles serem "objetos" de um produto comercial, que dá dinheiro para o cineasta e não traz nada para eles. Os personagens expõem com clareza a sensação de estarem sendo explorados no momento mesmo que o filme se faz.

Na segunda seqüência, por exemplo, em meio a risadas e descontração, enquanto se espera o café ficar pronto, um dos irmãos, em um quadro que inclui o outro irmão, diz: "Fazer um filme... nós não fazemos questão de fazer não. Nós temos feito muitos e o pessoal se aproveita muito de nós. Ficam ganhando dinheiro por aí. A gente sabe de tudo; um filme é muito dinheiro pra fazer. Isso aí a gente entende, o que é isso daí." Depois dessa fala sem cortes, há um corte seco que conecta o texto para a continuação da negociação, não mais em torno da exploração, mas de datas, tipo de filme, etc. O irmão que apenas ouviu essa primeira reivindicação intervém dizendo que o filme já está sendo feito; é assim mesmo – ele diz entendendo que se trata de um registro documental.

É sobre esse corte que conecta os dois textos que quero me deter por um momento. Colocadas as imagens dos quatro filmes em que os irmãos aparecem, seguidas de duas seqüências sobre ser filmado e sobre a forma como "os filmes se aproveitam deles", constrói-se um comentário do filmado sobre os filmes, sobre os cineastas e, porque não, sobre o cinema. Ao fazer esse corte que liga o texto da reivindicação ao outro mais simpático e ameno, o filme nos priva do acontecimento que efetivamente interessa. E agora? Este filme é sobre o fato de estes músicos serem filmados e eles dizem que estão sendo explorados, e agora? Por enquanto o filme não fala, nem falará até o final, mas, além disso, nos priva do tempo em que aquela fala poderia fazer efeito. O que se diz depois da reivindicação, como o outro reage, como

---

<sup>90</sup> *Zabumba* (1974) de Zelito Viana  
*Dona Ciça do Barro Cru* (1979) de Jefferson Albuquerque Jr.  
*O caldeirão de Santa cruz do Deserto* (1986) de Rosemberg Cariri  
*Corisco e Dadá* (1986) de Rosemberg Cariri

é o silêncio quando se explicita o dano e a exploração – segundo o filmado? Tudo isso desaparece e a reivindicação vira mais um texto que se conecta com outro, mas não ecoa. Durante todo o filme o registro continua o mesmo. As regras entre documentarista e filmados não estão claras, pelo menos para os irmãos Aniceto. Ou seja, o filme documenta um processo de negociação em que apenas uma das partes aparece, retirando da negociação o seu caráter conflitual.

Poderíamos então supor que, se por um lado o filme constrói um espaço em que a fala reivindicatória desses indivíduos pode aparecer, se tornando o centro mesmo do documentário, por outro, é o próprio filme que não se vê implicado. Em *No rastro do camaleão*, a reivindicação corre o risco de ser transformada em anedota, posto que ela não passa a habitar o mesmo dizível dos realizadores: “eu te deixo falar, mas não te escuto”. Se o documentário clássico e expositivo trabalha na formação de dois pólos, o ligado ao saber e à ciência que ensinava àquele que ignorava, neste exemplo podemos perceber uma inversão de pólos. O documentário se torna passivo e o filme não se estabelece como um encontro de inteligências que formam um comum. O documentarista é de retorno quando coloca-se à altura da desestabilização por ele causada. São momentos em que o filme deve ser afetado pela sua própria potência. Como se o próprio filme gritasse, eu não sabia que poderia vir até aqui. O filme se auto-afetando. Algo possível porque ele lida no limite entre o existente e a criação, entre a ordem e o caos. São essas imagens que se tornam propriamente imagens-experiência.

### **5.7 Mato Eles? (1982), Sérgio Bianchi**

Em *Mato Eles?*, de Sérgio Bianchi, para voltarmos a um exemplo clássico antes de retomarmos ao filme de Berliner, o dissenso ecoa e contamina o próprio filme. Em um certo momento, já próximo do final do filme, um índio de mais idade, pergunta ao realizador: “E o senhor, quanto está ganhando para fazer esse filme?” O realizador não responde no

momento, mas logo depois, nos créditos, aparece em *off* dizendo algo como: "você quer se dar bem em cima deles? Monta uma loja de produtos indígenas, fotografa ou faz um filme". A fala irônica de Bianchi reinsere a fala do índio em um mesmo espaço de tensão. Não se trata de dar razão ao índio, mas de fazer aquelas palavras ecoarem, serem percebidas, impossibilitando que o filme continue a existir como se o próprio filme não existisse.

A escritura democrática, aquela que se faz a partir do encontro com a palavra do índio, não se dá no momento da filmagem, mas no processo de montagem. A resposta de Bianchi não é direta e imediata, mas parte de um trabalho. Trabalho propriamente político, temporalmente longo. A invenção do espaço democrático ali é propriamente coletiva – entre Bianchi e o índio – e estendida no tempo, parte da elaboração do cineasta com o outro, parte da montagem que volta às palavras do índio para rachar a estabilidade do filme e do realizador. A fala do realizador vem depois. afetada pelo filme, existente por conta do filme. O título também é um gesto de montagem, afetado pelo filme. *Mato Eles?*

Mas não nos enganemos, a democracia não aparece como uma universal, um lugar de julgamento absoluto, de maneira alguma, ela só pode ser vislumbrada na imanência, nos raros momentos em que ela aparece. Só nos discursos autoritários a “democracia” encontra consenso e deixa de existir. Quando tudo é democracia, nada o é, já havia entendido o nosso amigo naquele final de noite.

Trazer essas noções de democracia para o universo dos documentários é um gesto arriscado, mas é a democracia que pode indicar formas de privilegiar certos gestos em detrimento de outros, neste paradoxo próprio à forma como a vida é o que alimenta e resiste aos poderes. Ou seja, as potências subjetivas não cabem nas ordens institucionais e policiais, lembremos que a democracia não é um sistema político, nem um regime de representação, antes o que perturba e tensiona a representação e a política.

### 5.8 “Quem deu essa idéia de você fazer um filme?”

Voltemos então ao nosso ponto de partida: o filme *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner. O filme começa com uma apresentação clássica das três irmãs em que cada uma diz onde nasceu, nome e apelido. Logo depois as vemos na rua cantando. O plano começa no alto de um prédio e somos, assim, apresentados ao trabalho e ao que as singulariza: a música e a cegueira. A terceira seqüência mostra imagens de arquivo de dois momentos. O primeiro, em que vemos as três cantoras, ainda muito jovens, no ano de 1966 em Campina Grande, filmadas por Geraldo Sarno em preto e branco; depois, no filme *As Cegas*, de Maria Antonia Pereira, em uma seqüência em que elas continuam um histórico pessoal, relatando dificuldades, esmolas e a forma como existia uma exploração no interior da família: “trabalhava o feio pro bonito comer”. A continuidade entre os dois tempos, do arquivo e de hoje, é enfatizada pelo corte do passado para o presente da narrativa com a mesma música sendo cantada pelas três. Tão importante quanto o que descobrimos sobre elas nessa época é o fato de elas já estarem sendo documentadas.

Em uma segunda seqüência com imagens de arquivo, voltamos a 1991. As três cantoras são filmadas e entrevistadas por Regina Casé para o *Programa Legal*, da Rede Globo. Na narrativa do filme, esta seqüência serve para apresentar o ex-marido de Maroca, mas, com essa breve seqüência, descobrimos que não só existem imagens de arquivo das três como elas foram filmadas pela Globo e estiveram em horário nobre. É com vinte minutos de filme que ouvimos pela primeira vez a voz de Berliner. O filme continua interessado pela narrativa da vida delas e Maroca conta o grande amor que teve.

- “Durante dois anos e oito meses ele não tocou em mim”

- “Não tocou?”, pergunta Berliner, indignado e percebendo o choque entre o amor e a falta de toque.

- “Pra bater em mim não!”, responde Maroca.

- “Ah sim...”

Se o realizador já se fazia bastante presente nas opções estéticas, nesse momento ele fez questão de entender com clareza o que elas desejam dizer. Maroca abandona sua narrativa pessoal para falar do lugar dela, de mulher, de adulta. “- Ele tá pensando que está conversando com criança!”, diz ela depois de saber que passou pela cabeça de Berliner que durante 2 anos e oito meses de relação ela e o marido poderiam não ter se tocado eroticamente.

A indignação de Berliner desvia o filme de um olhar sobre elas para trazer a negociação entre eles. A fala de Maroca abre um espaço para ela e para as irmãs no filme. Um campo em que a palavra dela se torna propriamente uma forma de afetar o filme e afetar o modo como a narrativa se desdobrará. Graças à espontaneidade e ingenuidade de Berliner, a personagem se coloca ali de igual para igual, compartilhando o mesmo universo do realizador, o mesmo lugar de fala em que o sexo e o desejo não estão excluídos.

A presença do filme, da mídia, a consciência de estarem sendo filmadas e de estarem participando de uma *mise en scène* é constante. “A comida não é sempre assim não, é pro filme”, dizem na hora do almoço. Mas é com um anúncio no rádio que o filme é obrigado a incorporar a sua própria presença de maneira definitiva, não só no discurso como na sua própria estética. “Cega está sendo estrela de cinema” diz o radialista.

“Estrela de cinema tem muito valor, né? E eu pensei que eu não tinha esse valor”, diz Maroca, em uma sequência em que leva a câmera à mão, filmando o próprio rosto. O interesse a partir desse momento se desloca delas para o filme e essa passagem da câmera é muito mais metafórica do que enunciativa. O filme e seu próprio efeito passam ao primeiro plano:

- “Roberto, quem deu essa idéia de você fazer um filme? Foi você mesmo ou foi o pessoal lá do Rio?” Perguntam elas.
- “Porque você está perguntado isso?”, retruca o realizador.

- “Porque eu já vi muita gente dizer isso: “Esse povo tá fazendo isso pra pegar as fitas pra vender e ganhar dinheiro para eles...será que eles vão dar alguma coisa pra vocês? Eu disse; eu não estou trabalhando pra eles. Se eles quiserem dar, a boa vontade é deles. Só que eu não estou trabalhando com eles não é por interesse, é pra ficar conhecida.”

A resposta do filme é certa. Corte para um movimento de câmera que nos leva até um *contra-plongé* das três irmãs no alto de um morro, com o céu denso ao fundo em uma música triunfal, *fade-out* e uma cartela: “dois anos depois”. Diante do outro, da presença das três irmãs com suas palavras sendo ouvidas pelo filme, não houve filme possível que não fosse, também, sobre ele próprio.

A última seqüência de *A pessoa é para o que nasce* marca um ponto decisivo de inflexão na tradição documental. Em uma espetacular praia nordestina, na Paraíba provavelmente, as três irmãs se despem e tomam um banho de mar completamente nuas. Esta seqüência difícil, pode ser facilmente pensada com uma forma de espetacularização, de super-exposição, como se de alguma forma o filme aqui se avizinhasse das formas mais corriqueiras que entrelaçam espetáculo com vigilância, com um agravante não desprezível; tratam-se de mulheres cegas. Esta proximidade com as formas mais reles de exposição e funcionalização dos corpos coloca o filme de Berliner em um limite do documentário que se explicita na maneira que o realizador força o limite do humanismo, do olhar distanciado, da vitimização. Todas essas práticas contemporâneas que excluem a política encontram nesta última seqüência um forte oponente. Desfuncionalizado, o corpo aparece como tal, não serve ao voyeur nem ao mercado, não é erotizado para ser consumido, nem é o corpo da vítima descontextualizada, é apenas corpo; não se trata do corpo forte, ativo, vigoroso e fundado na ação, mas do corpo marcado, inscrição do vivido, o corpo como “comunicação de um comunicável”, nas palavras de Agamben sobre o gesto.

“Corpo enquanto tal”, pura virtualidade. Para fazermos tal afirmação precisamos, antes de tudo, nos distanciarmos de uma percepção dessa imagem do documentário que estaria separada de uma imagem ligada à arte. Ou seja, o que está em jogo na sequência não é a informação da presença das irmãs no mar, não é uma imagem que se pretende nua, testemunha de uma realidade ou transparente. Sua presença inclui uma dessemelhança, inclui um mostrar e uma presença explícita de quem mostra. Rancière, quando expõe as características de uma *imagem metamórfica*, chama atenção justamente para uma “dupla natureza” dessa imagem. Uma imagem que opera dentro de um regime de imagem que não é mais fundado na representação, mas em uma instabilidade das formas de semelhança entre a imagem e o real. As imagens vão se constituindo como uma dupla presença; entre a forma que faz ecoar o real em uma relação de semelhança com a realidade e uma presença da crítica a esta possibilidade de representação. Esta crítica que atravessa o que a imagem representa, mas não a destrói, uma crítica que opera frequentemente como invenção de um espaço para a presença do espectador. A dupla natureza a que se refere Rancière traz assim a imagem como marca de uma história e a imagem como interrupção (RANCIÈRE, 2003). Nesta sequência da praia, cineasta e personagem se permitem uma imagem que condensa os entrelaçamentos e experiências por eles vividos no filme. A imagem é puro desacordo entre o lugar mais tradicional do filme documentário e desacordo em relação às próprias vidas daquelas mulheres. O filme aparece como um “outro lugar”, espaço de não pertencimento exclusivo a qualquer daqueles atores ali presentes.

Assim como em alguns momentos do filme foi a palavra, tanto delas como a do realizador, que operou uma desestabilização dos lugares predeterminados, nesta cena, a da praia, essa dimensão de um espaço compartilhado – e instável – entre realizador e personagens não aparece mais pela palavra mas pela imagem mesmo, pela maneira como o filme se põe a dirigir as personagens. Não se trata mais de pensar essas imagens dentro de um regime representativo, em que há a possibilidade de representar ou não,

a boa ou a má representação. Nesta seqüência, chegamos a uma indiscernibilidade entre o sonho das irmãs, sua função de atrizes que interpretam três cantoras cegas da Paraíba e elas mesmas, que cruzam um filme, se relacionam mais uma vez com a mídia e caminham para onde desejam; o mar.

O documentário aqui se distancia da representação para se tornar político, uma vez que o filme, com as irmãs, faz uma passagem entre diferentes ocupações de lugares, no filme e na vida; de indivíduos a serem representados a indivíduos que forjam uma experiência sensível. Um lugar político que é irônico, romântico, abusado e até mesmo espetacular. O incômodo freqüentemente causado por essa seqüência diz respeito a uma dificuldade em sair-se de um lugar em que se espera uma “boa representação”, fundada em critérios preestabelecidos de identificação, inclusive em relação à especificidade dos meios, como no modernismo, para entrarmos em uma relação com a imagem que não parte desses critérios, nem tampouco percebe a arte e a imagem como parte de uma “educação” humanitária, como uso social. Deslocando-se desta dupla função, de dar a ver e educar, a imagem que aparece na relação entre esses indivíduos configura um novo espaço de trocas, de uma relação que se dá por uma escritura. Ou seja, com aqueles corpos, com a composição daquelas imagens, o documentário não pode ser observado pela forma como se adéqua a uma maneira de representar seus personagens mas pela maneira que todos os atores que compõem esses dispositivo constituem um sensível e foram afetadas tanto pelas vidas singulares quanto pela escritura. Não existe um dar a ver separado de um dar a sentir da imagem. O lugar equívoco que as irmãs ocupam no final do filme não é apenas um outro espaço delimitável na *polis*, trata-se mesmo de um outro mundo possível, esgarça-se assim os limites do gesto democrático. Da palavra que desloca o sensível ao sensível que se abre para o múltiplo.

A apropriação que fazemos do conceito de Rancière de democracia e política nos interessa enquanto ele pode ser filiado e associado a um



pensamento da multiplicidade, que temos privilegiado. Nesse sentido, Rancière nos permitiu uma interação entre política e estética fundamental, entretanto, esses mesmos conceitos demandam um corte, uma inadequação em relação aos próprios conceitos. No final de *O desentendimento*, por exemplo, o filósofo, ao mesmo tempo em que desenvolve toda a crítica que acompanhamos aos consensos que operam encaminhamentos não democráticos para as produções subjetivas, esboça uma nostalgia à era dos lugares de visibilidade claros, como o lugar do trabalho. O exemplo de Rancière é em relação aos trabalhadores estrangeiros, que hoje são apenas estrangeiros e não podem mais habitar uma lugar conflitual. A invisibilidade os faz incapazes de se incluírem como excluídos. Não se trata propriamente de concordarmos ou não com Rancière, o perigo aqui é de refazermos um caminho em que apenas a afirmação identitária de x ou y pode operar uma inclusão entre os excluídos, dos invisíveis, aqueles sobre os quais se deposita ódio absoluto e pré-político (RANCIÈRE, 1995). Nesse sentido, as proposições que fizemos aqui sobre a concepção de política e democracia junto a Rancière se justificam na co-presença à noção de biopolítica e resistência paradoxal.

### 5.9 Estamira (2006), de Marcos Prado

Faço agora uma análise mais longa e detalhada de um outro documentário brasileiro contemporâneo, *Estamira* (2006), de Marcos Prado (Fig. XIV e XV). O filme foi um sucesso de público e de crítica e foi premiado em diversos festivais internacionais<sup>91</sup>. Estamira é o nome de uma senhora de 63 anos que vive em Gramacho, na Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, e que trabalha catando lixo e restos no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. Além de ter um trabalho marginal, Estamira sofre de distúrbios mentais que

---

<sup>91</sup> Melhor Documentário no Festival de Toulouse 2006, Karlovy Vary, Havana e Vienna 2005, Rio de Janeiro e São Paulo 2004, Grande Prêmio em Marseille e no festival de Direitos Humanos de Nuremberg 2005.

são medicados no Centro de Assistência Psicossocial José Miller, em Nova Iguaçu.

Com uma câmera na mão, nos aproximamos da casa de Estamira, o movimento é interrompido para nos mostrar três *inserts* que dão conta do abandono e da precariedade. Uma garrafa vazia largada no chão, um recipiente com uma lagartixa morta dentro, um bule de ferro com a alça quebrada. O movimento continua e mais três planos nos são apresentados, uma faca, um close de um cachorro e um plano mais aberto com um cachorro e um filhote. A casa e mais três planos: um fogão cheio de coisas em cima, um crucifixo atravessado no quadro, filmado de baixo para cima, e um enfeite em forma de lua balançando pendurado. Mais dois planos da casa, a porta se fecha e vemos Estamira de costas, andando na beira de uma estrada. Toda essa seqüência é acompanhada por uma música, que voltará no final do filme. A seqüência é em preto e branco, granulada e envelhecida digitalmente.

A segunda seqüência se concentra no trajeto de ônibus de Estamira até o Aterro Sanitário de Gramacho, o lixão. A seqüência narra a entrada do ônibus, a caminhada por vias movimentadas em que não escutamos o barulho, uma vez que a mesma música que estava na primeira seqüência continua aqui. Dois planos desviam nossa atenção do caminho. Enquanto Estamira espera o ônibus, ela é filmada na altura da cintura, sem que vejamos seu rosto, apenas o farfalhar das roupas e um segundo plano em que vemos sua mão enquanto ela caminha fazendo um insistentemente gesto pouco usual, como se falasse com ela mesma, talvez. Depois de passar pela entrada de Gramacho, a câmera pára de acompanhar Estamira. Ela passa pela câmera que está fixa e a vemos caminhando sozinha e se afastando do espectador. Pela primeira vez a cena parece mais dirigida, a câmera chega antes, na filmagem pede-se para Estamira esperar e quando um caminhão que transporta lixo aparece no quadro, Estamira começa sua caminhada. Ela entra no lixão e caminha longamente em meio a caminhões

ameaçadores. Chegando no lixo, propriamente dito, coloca sua roupa de trabalho.

Corte para o céu. Vemos a primeira imagem colorida do filme. Restos de plásticos levados pelo vento se misturam aos urubus e fazem uma bela coreografia no céu azul. Crédito: *Estamira*.

### 5.9.1 Locução Muda

Neste momento já está claro que *Estamira* é o personagem central e que o filme se dedicará a ela, não apenas escutando-a, mas narrando o seu entorno. *Estamira* está distante de uma reportagem televisiva ou de um documentário clássico, anterior às transformações dos anos 60 que aposentariam o locutor *off*. Aqui a narração é feita com imagens e letreiros. Quando estamos entrando em sua casa, na primeira das seqüências de três planos há um plano que mostra o endereço de *Estamira*: Rua do Narciso... Enquanto a acompanhamos dentro do ônibus, um plano nos mostra uma placa onde lemos Gramacho 1KM, última saída e voltamos para ônibus. Quando *Estamira* entra no Aterro sanitário de Gramado a vemos, em *contra-plongé*, passando embaixo das placas e, com um corte, o filme nos mostra o que está escrito nas placas: Aterro Metropolitano de Gramacho. Confirmando que ele foi efetivamente para onde o filme já nos indicara que ela estava indo.

O locutor não aparece como uma voz em *off*, é verdade, mas desliza pelo filme indo para frente e para trás, tendo uma mobilidade na montagem que *Estamira* não tem, saindo do ônibus quando necessário, organizando a passagem de *Estamira* sob a placa ou interrompendo um *travelling* que nos aproxima da casa de *Estamira* para mostrar o nome da rua. A maior crítica que se fazia ao locutor *off* era justamente sua onisciência, essa possibilidade de estar fora e saber sobre os acontecimentos. Estar fora, significa habitar um outro tempo no filme, inventar uma camada narrativa em que apenas o locutor habita. Pois é com esta camada que *Estamira* se constrói, o que, como princípio, não é um problema. Estar fora da imagem pode ser uma

estratégia para a criação de imagens que se tensionem em um dispositivo, o que acaba por incluir o espectador e não a capturá-lo. Estar fora da imagem não implica em um discurso verídico, não como princípio.

O segundo efeito dessa camada de *locução muda* aparece logo no início filme com as séries de três planos colocados (*inserts*) durante a chegada à casa de Estamira. São planos que atuam de maneira parecida, inserindo uma nova camada temporal, ou melhor, a-temporal. Uma camada de narração que congrega o mostrar e o comentar. Se para entrar na casa de Estamira, o único trajeto a ser feito era aquele que a câmera reproduz na primeira seqüência, ele é interrompido por opções de montagem que não estão mais coladas à personagem, mas que falam dela. Cada plano aparece como organizador do objeto central – Estamira e sua casa. Ao entrarmos na casa de Estamira já somos alertados para um elemento fundamental de significação do filme, o lixo. O lixo antecede assim a personagem.

A opção por esta *locução muda* é de grande consequência, ela trará para o filme a presença de um organizador e um comentador que à diferença do locutor *off*, ou a voz de Deus, não está mais fora do fluxo das imagens, mas dentro. Um locutor que se confunde com o próprio olhar da personagem. Poderíamos supor, por exemplo, que é Estamira que se ocupa em olhar os cães ou a placa Gramacho.

Dois elementos são fundamentais para trazer os comentários do filme para o fluxo das imagens coladas a Estamira: a música, onipresente durante os cinco primeiros minutos do filme, e a textura única das imagens até aquele momento. A música e o preto e branco digitalmente modificado com efeitos de envelhecimento criam uma unidade entre uma narração que se aproxima do cinema direto e os comentários dentro da própria imagem, performando assim uma transparência para a presença do narrador.

Logo depois dos créditos, a imagem ganha cor e ouvimos a primeira fala de Estamira que começa em *off* para logo estar em close. Nesta primeira fala, o filme já nos dá a dimensão da personagem que mistura eloquência, messianismo, loucura e uma grande capacidade discursiva e poética. As

expressões, que Estamira e o filme tratam como conceitos, já estão presentes nesse primeiro momento: *esperto ao contrário*, *trocadilo*, *poderoso ao contrário*, *único condicional*, (maravilhosas construções da personagem). Depois dessa primeira intervenção de Estamira - em que ela também exerce o papel de narradora, explicando para o espectador que tem uma missão e que irá explicar tudo para o mundo inteiro -, uma seqüência de imagens a partir de um pôr-do-sol explora a força estética do lugar; imagens de fogo em primeiro plano, de grandes caminhões e uma fala lenta de Estamira acompanhada de uma música que enfatiza e corrobora o lugar quase divino em que *Estamira* acontece. “Esta mar, esta serra, Estamira está em tudo que é canto”. Nas imagens e na fala, Estamira se funde à natureza (BALTAR, 2007), numa dupla adequação entre personagem e espaço, entre imagens e sons. Logo depois de Estamira expor sua conexão com o além, com uma palavra transcendente, o filme a conecta com a natureza, nesta seqüência de adequações, procedimento que se repetirá diversas vezes no filme.

### 5.9.2 Democracia e consenso

Tenho tentado então pensar o documentário a partir da noção de democracia, sobretudo a partir da idéia de que no documentário é possível a construção de um *campo democrático* e que nesse campo há um encontro, uma tensão entre indivíduos, tecnologias, palavras, enunciações as mais diversas em que processos de individuação se dão e resistem às forças que o interrompem. A democracia interessa como conceito que nos permite encontrar os limites para as formas como as mesmas produções subjetivas podem ser produtivas e potentes e ao mesmo tempo capturadas pelo capital e pelas narrativas exteriores à experiência, que freqüentemente aparecem na figura que codifica, organiza e direciona subjetividades excessivas. Nesse paradoxo propriamente biopolítico, aparecem as potências criativas que apontam sempre para os dois lados, para uma forma de rachar os sensíveis, reconfigurando lugares de fala e para uma invenção de mais subjetividades

rapidamente disponíveis para o consumo e para a criação como elemento chave do capitalismo.

Esta difícil aproximação entre o documentário e a democracia como forma de pensar a relação entre os diversos atores que o constituem, nos pareceu bastante fértil em filmes em que a voz do documentarista está presente e nos momentos em que o filme é demandado pelo personagem, é o caso de *A pessoa é para o que nasce*, *Mato Eles?*, *No rastro do camaleão* e tantos outros.

Pois, a partir dos elementos que compõem estas primeiras seqüências de Estamira, até que ponto esta noção é fértil? A voz do documentarista e a negociação estão ausentes. Marcos Prado e sua equipe estiveram no lixão, conviveram com as moscas e odores, mas não é a experiência dos realizadores que será documentada, também nesse sentido a opção é pela transparência, pelo desaparecimento do processo que cerca o filme e a personagem. O filme opta pela voz da personagem, por eventuais coberturas de imagem e, a partir da segunda metade do filme, por uma narrativa da história de Estamira, passando pelo casamento, pela distância de uma das filhas, o primeiro surto, a hospitalização da mãe. Separar-se da imagem como corpo e voz, como faz Prado, não é, a princípio, problemático. Poderíamos mesmo dizer que a experiência e a presença do realizador aparecem na imagem, na estética e na montagem do filme. Mas, uma vez que não está diretamente dialogando com seus personagens, será que a noção de democracia é pertinente na análise que fazemos do filme? Seria então a democracia um conceito que só poderia operar diante da demanda mais explícita da presença do realizador?

Ao analisar as primeiras seqüências do filme, a presença do realizador, como *locutor mudo* e como operador de continuidades estéticas e sonoras é decisiva; é a partir do modo como esta presença se explicita e se apaga que podemos continuar a analisar o filme. A música, a montagem que associa Estamira às forças da natureza e as opções pela granulação e pelo preto e branco dão a Estamira uma imediata aura, desde há muito perdida

nos bulevares parisienses. O personagem que interessa e será construído pelo filme é da singularidade extrema, crítica dos poderes e do mundo, revoltada e de uma autonomia extrema. Talvez, graças a sua loucura, Estamira não se deixou contaminar. “Depois que eu comecei a revelar a verdade; erra só quem quer”. A estética do filme associada ao lixão, prova necessária da autenticidade de Estamira, caminha no sentido de afirmar a condição de quem, efetivamente, tem uma verdade para revelar. É a própria virgindade da personagem que deverá ser construída estabelecendo um pacto verídico com o espectador e que passa pela loucura. Pois é diante desta complexa relação que o filme estabelece entre a singularidade de Estamira e seu direito à fala, por um lado, e as formas que o filme organiza e escuta da personagem, por outro, que acredito que a noção de democracia continua a ser operante.

Em relação à transparência, *Estamira* constrói um interessante pacto verídico com o espectador. A personagem torna-se a virgem, livre, pronta para o encontro com sua essência violenta e visionária, lúcida e poética. Ao mesmo tempo, toda performance de si é atenuada pela loucura, sua dimensão atriz desaparece ante a um efeito de real que é dado pela loucura. “Vocês é comum, eu não sou comum [...] vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. Eles cegaram o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês e o meu eles não conseguiram...” Mesmo quando Estamira se dirige ao filme, como nesse caso, esse vocês, entre o filme e o espectador, torna-se mais abstrato do que objetiva alguém do outro lado da câmera. Tudo ali é verdade, mas não precisa ser respondido. O “vocês” desaparece. Na loucura, nada é falso, nada é forjado. Como explicita a última frase do filme; “O que é imaginário, tem, existe, é. Sabia que tudo que é imaginário existe e é e tem?” A loucura é submetida a um processo de adequação ao discurso do filme, se a loucura poderia ser uma ponte para o desconhecido, aqui ela é princípio para a lucidez.

Com dez minutos de filme chegamos ao terceiro bloco<sup>92</sup>. Voltamos às imagens diurnas do lixão em preto e branco granulado. São imagens épicas, de movimentos lentos que encontram uma trilha grave sob a qual ouvimos Estamira organizando criativamente o que vemos. Sempre em *off* ela diz: “Isso aqui é resto e descuido”. Este texto editado como se fosse uma fala contínua corrobora a eloquência e a facilidade com que Estamira opera passagens que vão da clareza ecológica que reivindica conservação e limpeza à invenção que ela faz na linguagem e que guarda conexões transcendentais. E Estamira segue com ensinamentos que não são propriamente de grande sabedoria, como “quem economiza tem”, mas que ganham especial importância associadas ao lugar simbólico que o filme incansavelmente está a construir para a personagem. Se as falas de Estamira são formas de ela se deslocar daquele lugar, o filme não pode deixar que isso aconteça, ele depende do lixão para reforçar a sabedoria da personagem, o lixo é o título que dá a Estamira um lugar estável de fala.

As falas em *off* de Estamira continuam com a música e as imagens em preto e branco nos mostrando texturas, rostos, urubus, etc. Imagens belas que nos distanciam de qualquer mal estar que Gramacho poderia nos trazer. “Ninguém poder viver sem a Estamira”. Nesse momento, quando ela fala dela mesma, vemos um urubu que voa, levado pelas ondas de ar, o animal plana com grande liberdade, para logo cortar para o lixo e para alguém que chafurda quando ela diz: “Porque eles...sujam tudo”. A desordem mental da personagem e a loucura até agora não são um problema de sintaxe, no máximo se revelam pela utilização de determinadas palavras. Ainda neste terceiro bloco, Estamira revela que adora aquilo ali e que “a coisa que eu mais adoro é trabalhar”. A adequação entre o lixão e Estamira vem agora pela própria personagem. Pela sua fala, que não só diz adorar aquilo ali, como na construção que o filme faz, tornando o lixão uma fonte de liberdade e inspiração para a filosofia da personagem. O trabalho e a vida de Estamira formam uma unidade louca e reveladora. A organização e a fluidez entre a

---

<sup>92</sup> De maneira geral dividi o filme em blocos dramáticos que duram em torno de 5 minutos cada.



fala de Estamira e as imagens continuam. No final deste terceiro bloco que dura aproximadamente 8 minutos, Estamira fala sobre os mortos “depois que ele desencarna ele fica perto da gente, transparente. Oh... tô vendo a gente fica formato transparente, e vai como se fosse um pássaro voando... (e vemos pássaros). Lá em casa eu vejo muito, vai muito, lá em casa. (e vamos para um plano fixo frontal à sua casa). Como toda essa seqüência é feita com voz em *off* sobre uma imagem que tem uma unidade temporal e de textura, é impossível sabermos quais as ligações e conexões feitas pela própria Estamira ou qual o efeito de eloquência construído pelo filme.

Nestes primeiros três blocos, acompanhamos a construção de um lugar para Estamira, garantido pelo filme. O filme se torna o poder que garante uma unidade para a fragmentação delirante da personagem. Estamira diz que vai revelar, e revela. Sua sabedoria ganha uma aura que a desliga de reflexões ordinárias e eventualmente desconectadas da vida. Com a música e a fotografia as falas da personagem - e aqui podemos falar em personagem com total segurança - ganham uma dimensão que reforça o lugar messiânico de Estamira. Esta estratégia é o que organiza Estamira para o espectador, cria um sistema a partir de atos excêntricos, torna as asperezas e o delírio uma força: ordem a lucidez de quem não se deixa enganar por médicos ou deuses. É esta organização que protege o espectador e que impossibilita que Estamira se humanize, separando-se do mito.

Mas minha reação ambígua em relação ao filme se dá pela forma como a personagem existe e permanece potente. Oscilando entre o delírio e a enorme lucidez sobre o mundo e sobre si mesma, a força das palavras de Estamira é encantadora. Mas, até que ponto o encantamento aqui não se constitui como uma forma de separação. Certamente é esse encantamento que leva o filme a buscar uma estética que dê a Estamira esse lugar mitológico e incontestável, mas, ao fazê-lo, a estética aparece como uma presença do filme em absoluto acordo com a personagem. Ao se fazer presente o filme se cola à personagem. A estetização - crítica freqüente que

se faz a este filme – que transforma a dor e a miséria em beleza, me parece, na verdade, uma opção pela retirada do embate. Ao transformar Estamira em uma bela imagem, o filme a respeita e se cola a ela, se retirando, justamente, como diferença em relação àquele mundo. O espectador é assim protegido do confronto mesmo. O gesto “embelezador” então é problemático na medida em que impossibilita o dissenso. A maneira como o filme se filia à personagem torna-se então um problema propriamente democrático. Entre um e outro não há excesso, não há vazio. As falas de Estamira são sempre trazidas para uma ordem que a antecede. Há mesmo uma estética que dá conta daquele personagem. Nesse sentido, a contaminação do filme pela estética de Estamira produz uma unidade. A fotografia, a música, etc, perfazem uma ordem, uma estabilidade que estão longe de acompanhar a perturbação de Estamira. Constrói-se assim uma homogeneidade a partir de uma singularidade que é Estamira, ela própria uma profusão de signos e discursos que não param de se tensionar uns aos outros.

No entanto, é preciso deixar claro que não é a estetização das imagens que constitui um problema. Harmunt Bitomsky (BITOMSKY, 2001) lembra o exemplo de um filme de Joris Ivens, em que ele devia filmar trabalhadores que faziam grande esforço empurrando pedras de granito e para isso Ivens concentra seus planos no queixo e nos ombros dos trabalhadores, para chegar à conclusão que nos interessa: “é a realidade que determina a fotografia e não o meu esforço estético que consiste em manter um equilíbrio especial entre linhas e luz” (BITOMSKY, 2001, p. 158). O que certamente não significa que o filmado ficará imune à estética que foi concebida de maneira autônoma. De forma alguma. A fotografia que não brota da tensão com o real é autoritária, elimina a tensão que nos interessa, estabelecendo para o real de que forma o vemos e de forma deve ser visto. O realismo aqui é da tensão, da impureza, seja do cinema, seja do filmado, seja do espectador, todos eles potências conectivas. As imagens derivam sempre de outras imagens e de outras individuações.

"A primeira coisa a fazer é estabelecer que somos diferentes", (AVELAR, 2000, p. 65) diz Eduardo Coutinho em relação à sua maneira de pensar esse encontro no documentário. E é a partir dessa diferença que é possível imaginarmos essa aproximação e esse distanciamento freqüentes entre os diversos atores do documentário. Porque há um vazio que os separa e este vazio pode aumentar e diminuir, compondo uma estética e uma poética que reflete as trocas e dissensos. No caso de Estamira, há, pelo contrário a formação de uma unidade, garantida pela transparência e pela ordem estética opera um desmanche do campo relacional, do dispositivo documental como campo democrático.

O quarto bloco do filme é a primeira entrevista com Estamira. A imagem dominante é o close frontal. Não ouvimos a voz do realizador mas a *locução muda* persiste na maneira como a montagem é organizada de modo que Estamira sempre repete a pergunta feita pelo realizador. O fluxo do pensamento e da loucura permanece. Através de planos de corte – planos sem Estamira, colocados entre as falas *in* – o raciocínio de Estamira flui com limpidez ao mesmo tempo em que é subitamente interrompido pela “loucura”, no momento em que ela fala de loucura. A cor e o frontal são importantes no pacto realista em que a fluidez da fala está inserida. A montagem torna visível e fluído o que é apenas indicado por Estamira, neste quarto bloco. Quando Estamira fala dos fios, vemos os fios, quando fala dos números no ferro de passar roupa, o mesmo acontece. Novamente, esta adequação da montagem ao estado de espírito e ao discurso do personagem não é em si problemática, é parte de uma escritura e de uma poética que estamos frequentemente privilegiando aqui. Entretanto, a montagem opera uma adequação entre filme e personagem que transforma o delírio e a perturbação em essência, a partir do direito que o narrador tem em ocupar um espaço e um tempo onipresentes, hierarquicamente mais móveis que a personagem.

O quinto bloco do filme acontece em Natal, 2000. Começa com uma impressionante imagem de uma poça d’água “viva”. Devido aos gases e a

fermentação, a água mais parece um caldeirão de uma bruxa em um desenho animado. Na seqüência, Estamira nos descreve um mal estar físico que logo podemos conectar com aquele ambiente. A relação direta entre Estamira e o que estamos vendo vem com um arrote da personagem, reproduzindo o efeito dos gases na água. O corpo da personagem mimetiza o ambiente do lixão. Neste bloco, Estamira explica o que é o controle-remoto, diz que pode revelar Deus, faz considerações sobre Jesus e se diz feiticeira. Durante todas essas falas, fundamentalmente em *off*, o céu vai ficando carregado, os raios aumentam, o vento leva os sacos plásticos e a terra, enquanto Estamira se prepara para a chuva: “Sou ruim, mas não perversa”, diz Estamira, ajudando um senhor a se preparar também para a chuva. “Eu tenho controle superior”, é última fala de Estamira e a chuva começa enquanto ela esbraveja para os céus. Mais uma vez o filme faz encontrar um discurso místico e mitológico com os acontecimentos da natureza. A chuva passa a ser dominada por Estamira. Enquanto todos se escondem ela permanece na chuva, sozinha, vista de longe por uma câmera abrigada em algum lugar. Após a tempestade o filme continua com uma teoria da personagem sobre o lugar dos homens e das mulheres no mundo. A noite chega, dois raios fragmentam a escuridão com um fortíssimo estrondo; corte seco para plano frontal diurno de Estamira que reproduz o som do raio ou algum outro grito gutural. “Eu transbordei de raiva....” Estamira mimetiza novamente a natureza, mas é também a natureza e a tempestade que são significadas. Raios e estrondos são como raivas de seres lúcidos como Estamira. Mais adiante, Estamira fará menção a esta tempestade e confirma o que o filme já nos narrara, que ela estava brigando, a chuva era uma briga entre ela e seu pai astral. No final do filme, antes da seqüência final que leva esta simbiose ao paroxismo, Estamira está em casa e diz; “Eu sou perfeita”, enquanto a montagem abandona a cena familiar para mostrar o coqueiro que balança com o vento.

Com meia hora de filme, no sexto bloco, ouvimos pela primeira vez alguém que também trabalha e mora no lixo, um personagem tipicamente

urbano, meio louco, meio mendigo com diversos cachorros. Em contraste, vemos Estamira chegando no aterro, bem penteada, de bolsa a tiracolo, indo para o trabalho que, pela imagem, poderia ser em um lugar qualquer. Apesar de trabalhar como o homem que acabamos de ver, Estamira parece estar em um outro patamar, ter uma outra dignidade, confirmada por uma fala que vem logo a seguir em que ela diz que é graças ao lixo que tem o barraco que tem, e que tem raiva de quem diz que o lixo é ruim.

O sétimo bloco do filme acontece na casa de Estamira; as primeiras relações familiares. A casa introduzida como imagem no início e como lar no bloco anterior ganha moradores; seus dois filhos, Hernani e Carolina. A discussão aqui é sobre religião e Deus; destaca-se a eloquência e lucidez de Estamira que profecia um ateísmo raivoso. Para um público urbano de classe média, em que a religião, sobretudo evangélica, é sinônimo de atraso e ignorância, Estamira volta a ter a sabedoria frente à ignorância dos não loucos, seus filhos, que durante poucos minutos concentram uma grande quantidade de clichês sobre religião, linguagem e loucura. Enquanto falam da loucura de Estamira, a vemos na cozinha, calmamente, preparando um café. Para o filme, a loucura é o que liberta, enquanto o meio da personagem é massacrado pela ignorância. Os filhos vão embora, Estamira volta para casa e corta-se para uma seqüência de fotos com narração da filha que nos conta da formação da família, os maltratos de um italiano, segundo marido de Estamira, fazia até serem expulsos de casa. Close do lixo com centenas de moscas coladas em primeiro plano.

O nono bloco, que se inicia com as moscas e uma fala revoltada de Estamira contra os *espertos ao contrário*, se detém em pequenos cenas do cotidiano do lixo, amizade, brincadeiras com máscaras achadas no lixo, desejo sexual, tudo com leveza e graça. No final, Estamira canta em língua por ela inventada, a música é triste, ela se emociona e termina por dizer... “Eu te amo, você é indigno, incompetente, eu não te quero nunca mais”. Nesse momento já estamos vendo as fotos de Estamira com o ex-marido, Estamira refaz o texto no passado: Eu te amava... e voltamos para ela no

lixão. O narrador continua livre para nos mostrar de quem Estamira está falando e da emoção que tem sobre a pessoa que a maltratou e expulsou de casa, segundo a filha. A perturbação da personagem é contextualizada e organizada pelo filme. Ela continua a cantar sob imagem agora em preto e branco, como aquelas do início do filme: dois cachorros disputam uma boneca, a música de Estamira se funde à do filme, as imagens do cachorro se fundem a fotos aéreas do aterro sanitário, feitas no mesmo tom de *PB*. O filme se distancia de Estamira e mostra o lixo. Muitas pessoas em montanhas de lixo, imagens que nos lembram Serra Pelada mostradas com música grave.

A fala em *off* da filha retoma a história de Estamira sob as imagens da multidão no lixo em preto e branco (bloco 10). A filha assume definitivamente a função de uma narradora privilegiada, que ao mesmo tempo em que narra como um narrador onisciente tem garantido seu lugar de verdade por ser filha da personagem principal. Estamira, que até agora estava à frente do filme, agora é narrada, de fora, como se já não pudesse mais se relacionar com aqueles eventos. A filha assume assim a função de *expert*. As imagens em preto e branco de ambientes vazios, cortinas esvoaçantes, cachorros que rondam a casa, pátios sem ninguém acompanhadas da música ajudam a destemporalizar as imagens enquanto o texto da filha se refere ao passado da mãe, sobre um momento em que ela deixa o lixão “Aí ela foi trabalhar no *Mar e Terra* e quando ela sai, dia de sexta-feira ou sábado, eu acho assim, aí se reunia com os colegas que trabalhava nas firmas e ia parar para beber uma cervejinha e coisa e tal. Depois, quando era a hora de ir embora, cada um ia pro teu canto e ela vinha sozinha. Aí ela foi estuprada, uma vez no centro de Campo Grande, foi estuprada uma segunda vez aqui nessa mesma rua que eu moro, na época, não tinha nem luz aqui, aí falou que um cara fez sexo anal com ela, e ela gritando, para com isso pelo amor de Deus...que Deus, esquece Deus, o estuprador falava pra ela... Nesse tempo ela não tinha perturbação nenhuma, muito religiosa...”.

Depois dos maus-tratos do ex-marido, esse evento trágico começa a construir uma justificativa para a loucura de Estamira e, sobretudo, para a revolta com a religião, como já havíamos visto na cena com os filhos. No final do depoimento da filha, as imagens voltam a coincidir com a sua fala. Um dia, sentou no quintal da minha sogra, olhou para os pés de coqueiro, olhou olhou olhou – vemos o coqueiro balançando com o mesmo vento que já vimos na tempestade que metaforizava a força de Estamira - , ai virou para minha sogra e falou assim: “isso é que é o poder, isso é que é tudo que é real, isso é que é real.” Sem Deus, Estamira se funde às forças revoltosas da natureza. “Naquele dia eu acho que ela desistiu mesmo de Deus e agora é só eu e eu e o poder e acabou”, explica a filha.

O filme introduz assim os dados biográficos de Estamira de maneira organizada e com forte vínculo causal entre a loucura e os eventos passados. Constrói-se assim uma relação de identificação entre a loucura e o louco. De maneira semelhante, Foucault explicou que “a introdução do biográfico é importante na história da penalidade. Porque ele faz existir o “criminoso” antes do crime e, num raciocínio-limite, fora deste.” (FOUCAULT, 1997, p. 211). Quem comete o crime não é um sujeito que fez um ato, mas um criminoso que possui aquele ato como potência e acaba por se alinhar aos modos de controle sobre a população que substituíram o panóptico e a disciplina.

No bloco 12, o irmão assume o papel da irmã como narrador privilegiado. A estratégia é a mesma. Não se usa som direto – o que facilita em muito a organização da narrativa, imagens em preto e branco da casa, cantos da casa e do pátio e eventuais metáforas bastante explícitas que ligam Estamira à liberdade e o hospital à prisão; enquanto Hernani conta que a mãe foi amarrada com um corda, para ser levada ao hospital, vemos um arame farpado de baixo para cima com um coqueiro ao fundo. Nesta seqüência, Hernani narra o momento em que teve que internar a mãe. Montada em seqüência, Estamira comenta revoltada o fato, acusando o filho de palhaço e ridículo. À diferença da narração do filho, Estamira está *in*, o

som é direto, as imagens são coloridas. Depois de Estamira falar de um desconforto físico – uma tentativa de ataque do *controle remoto*, a música se reinicia em um breve *clip* com urubus que cercam o lixo nos levando para um novo bloco, em que Estamira acha coisas de comer no lixo.

Em nenhum momento Estamira tinha estado tão próxima do lixo, ela não usa luvas, suas mãos estão negras, enquanto ela recupera vidros de conserva que, segundo ela, farão um ótimo macarrão. Mais tarde veremos uma refeição feita para a família em que é impossível não imaginarmos que ela foi feita com os ingredientes achados no lixo.

Na sequência seguinte, há uma nova operação de montagem que corrobora, de maneira alegórica, a loucura de Estamira, trazendo materialidade para o seu delírio. No meio de uma de suas falas, ela começa a dizer que não está mais ali, que está longe, em um espaço bem longe: “Estamira tá longe. Estamira está em todo lugar...” Estamira continua, mantém um silêncio, sempre em close, sem cortes e diz: “espera aí que eu estou descendo.” O plano não se altera e ouvimos Estamira em *off*. Como se ela também estivesse em outro lugar,: “oh onde eu estou. Eu estou aqui e estou lá.”

Voltamos ao preto e branco, música e Estamira em *off* indo até o centro de Assistência Psicossocial, como nos indica a placa que mais uma vez narra os movimentos de Estamira. Neste bloco, Estamira menciona pela primeira vez o mar; “minha cabeça não dói não, dá choque, dá agonia, bate igual onda do mar; tcha, tcha!”, assim como a vemos pela primeira vez em um ambiente público que não seja o “seu lugar”, nem a casa nem Gramacho. Na verdade, pela primeira vez aparece a presença do Estado, mesmo que de maneira tênue. Até então sabíamos apenas da ausência de luz nas ruas e de policiamento, uma vez que ela fora estuprada duas vezes. Continuando a alternância entre ferocidade e candura, Estamira está agora em casa, as imagens são coloridas, o que já está codificado como sendo a imagem destinada aos momentos menos estáveis de Estamira, ou, melhor, aos momentos mais loucos e visionários da personagem. Depois de sair do



hospital, a seqüência da casa traz de volta os *closes*, o som direto, o fluxo verbal ajudado pelos planos de corte e um novo momento de lucidez anti-institucional, – como já houve contra escola, onde só se copia, contra Deus e qualquer igreja - agora contra os médicos e a medicina. A médica, até porque freqüentou a escola, é copiadora. “Esses remédios são da quadrilha, da armação, do dopante para cegar os homens, para que Deus, Deus contrário...” diz Estamira aos berros, no auge de sua performance, no auge de sua raiva em relação ao mundo.

Décimo sexto bloco do filme. Voltamos à história de vida de Estamira em duas seqüências. A primeira narrada por Ângela Maria, mãe de criação da filha mais nova de Estamira, Maria Rita. Entre fotos de família e a fala *in* de Ângela Maria descobrimos que a menina foi tirada de Estamira e entregue a Ângela Maria pelo irmão mais velho, Hernani. Uma das fotos utilizadas para narrar a história faz a passagem para a seqüência seguinte, na casa de Estamira, em que ela está com Maria Rita. Nesta seqüência, há um novo procedimento de montagem que implica uma impossibilidade de Estamira, sempre tão eloqüente ao se manifestar, configurando um dos momentos mais autoritários do filme. No primeiro plano, logo depois das fotos, Estamira chama Maria Rita e elas se sentam juntas na cama e, à partir daí, a fala de Maria Rita é montada com planos de corte de Estamira. Com este procedimento, temos a impressão que as duas estão no mesmo lugar e que Estamira está a ouvir tudo que Maria Rita diz sobre sua vida, sobre Gramacho e sobre ela própria, sem se manifestar, e, mais do que isso, com gestos carinhosos. Estamira torna-se passiva, e Maria Rita ganha um tratamento diferenciado em relação aos irmãos, uma vez que, contra ela, Estamira nada diz. “Se aquele Gramacho continuar, pode contar que ela vai morrer lá, pode ter certeza” finaliza Maria Rita, já sobre a imagem de Estamira, a câmera faz uma panorâmica para Maria Rita que está ao seu lado, em continuidade de luz e roupas, como se Estamira estivesse estado ao seu lado todo o tempo. Como se esperasse a filha acabar de falar, Estamira diz: “vamos preparar o macarrão?” É claro que já sabemos de onde vêm os

ingredientes. O procedimento de montagem nessa seqüência leva ao limite uma manipulação do espectador e da personagem através de recursos que enfatizam a transparência da montagem. Isso não poderia ter sido feito. Que direito tem o filme de colocar Estamira escutando algo que na verdade não escutou? A indiscernibilidade entre o fato e a ficção encontra aqui um limite claro. O filme constrói um consenso entre ambas inventando um acordo na circulação das palavras que retira de Estamira a possibilidade de intervir sobre o que a filha diz assim como destrói a possibilidade das palavras da filha provocarem algum efeito sobre Estamira e sobre o espectador. A democracia, como vimos, é menos um acordo entre partes. Aparece menos na argumentação e no embate propriamente dito entre duas falas, duas palavras que discordam do que na presença de um objeto, de uma palavra comum, entre essas partes. Ou seja, a existência de um campo democrático é antes o compartilhamento de uma situação em que o desentendimento pode acontecer do que a discordância ou a diferença em si. Nesse sentido, essa seqüência é exemplar da forma como o filme se autoriza a inventar lugares para os personagens em que se desfaz a tensão e o dissenso para beneficiar a narrativa. Não se trata de reivindicar um purismo documental, mas de respeitar os lugares subjetivos das pessoas, assim como de não domesticar os movimentos em que os personagens estão justamente deixando ou abandonando certos lugares subjetivos.

### **5.9.3 Elogio à escuta**

O psicanalista Luiz Fernando Gallego inicia seu artigo sobre *Estamira* elogiando o filme “pelo respeito à escuta do outro, do diferente, do estranho” (GALLEANO, 2006). Contardo Calligaris (CALLIGARIS, 2006), também psicanalista, segue na mesma linha: “Marcos Prado permitiu que Estamira lhe e (nos) falasse porque quis e soube escutá-la como se escuta, em princípio, um semelhante”. Independentemente dos gostos pessoais e da qualidade de cada uma das críticas, me chama atenção esse elogio à escuta do cineasta.

Nos dois casos não se tratam de textos para iniciados em psicanálise, então a escuta não é um conceito, imagino, mas a escuta mesmo, a atenção que alguém dedica ao outro que fala. Mas, qual o mérito em escutar? Será que a escuta falta? Será que esse elogio se dá porque os psicanalistas têm a percepção de que hoje ninguém escuta ninguém? Não sei. Minha primeira impressão é de que as duas críticas parecem, antes de mais nada, um elogio da própria psicanálise, um elogio do lugar dos críticos/psicanalistas. Mas a psicanálise não tem espectador, no filme a escuta não basta. Não é a escuta em si que enseja a experiência. Nesta seqüência com a filha, é justamente um problema de escuta que está dado. O filme faz Estamira escutar o que ela nunca escutou, o que contribui para a narrativa do filme, mas muito pouco para permitir que façamos um elogio à escuta. A democracia em um documentário não se resume àquele que fala e o outro que escuta, mas um campo em que esses lugares estão em constante tensão, que escutar forja um lugar de não-saber para aquele que escuta. Lugar em que a fala e a escuta compartilham um mesmo dispositivo e são atores dos movimentos deste. A "escuta" em *Estamira* é acompanhada da inscrição daquelas falas em um lugar, entre a poesia e arte, como singularidade que escapa, que é lúcida e criativa apesar de tudo, esta inscrição de Estamira no lugar em que a loucura mais liberta que aprisiona, em que o lixão mais revela que oprime, protege o espectador. - Estamira, apesar de tudo.

A seqüência com Maria Rita termina com a filha enfatizando a boa relação com Estamira: "e vou ser sincera queria cozinhar igual minha mãe" e as duas vão para a cozinha com a seqüência tendo cumprido o papel harmônico do encontro entre elas, mantendo a alternância na montagem entre seqüências em que Estamira está tranqüila com seqüências em que sua perturbação traz sua faceta mais performática.

A distinção de tratamentos entre os filhos continua na seqüência seguinte. Quando Maria Rita diz que o que falta à mãe é fé, a vemos em um plano fechado, o que não nos possibilita saber se Estamira ouvia ou não aquela fala, apesar do filme dar a entender que sim. Já Hernani, em plano

mais aberto faz uma verdadeira pregação na frente de Estamira. Uma pregação insólita, performática também. Como um roteirista, parece construir o contraponto perturbado à sequência de tranquilidade que acabamos de ver entre Estamira e Maria Rita. Mesmo quando Estamira está do lado de fora da casa, em um close sobre ela, continuamos – juntos com Estamira – a ouvir a pregação de Hernani. Inicia-se ali, do lado de fora, a revolta de Estamira com Hernani que acaba indo embora sob uma sequência de xingamentos de Estamira. Maria Rita permanece alheia e constrangida, acabando o macarrão feito pela mãe. Já sem o filho, Estamira brada ainda sobre os pastores das igrejas, reencontrando a opinião do público e confirmando mais uma vez sua “lucidez”.

No bloco seguinte (18), Estamira está sentada diagonalmente à câmera e nesse momento ela conjuga a loucura e a explicação poético-delirante para seu problema à lucidez de tentar manter a loucura sob controle. “Mantém o controle, mantém o controle” repete ela para si mesma. E consegue. Vindo logo depois da cena com o filho, a loucura de Estamira acaba sendo valorizada como o que lhe permite um acesso performático a uma visão lúcida, anti-institucional e perspicaz do mundo. A lucidez continua apoiada pelo filme. “Isso aqui é escravo disfarçado de liberto”, diz Estamira enquanto vemos cenas noturnas no aterro sanitário, logo depois de vermos vários barracos pegando fogo. Inicia-se uma sequência de falas de Estamira que explicitam sua consciência social, coincidido, mais uma vez, com o público que normalmente assiste a um filme documentário com o tema de *Estamira*. “Trabalhar sim, sofrer não!”, “Todos os homens têm que ser iguais, têm que ser comunista. Comunista é a igualdade.” “A *incivilização* é que é feio.”

Como em uma sequência de lucidez, o filme agora adota a mesma estratégia narrativa para Estamira que vinha adotando para os filhos. Cenas em preto e branco, com voz em *off*, fotos que ilustram as falas e música grave. Esta estratégia, utilizada para contar sobre o passado de Estamira, coincide com a de uma voz de autoridade que aqui é entregue a Estamira da

mesma maneira que foi entregue a Hernani e Carolina. Estamira conta a história da mãe e mais uma vez há uma conexão que se faz pela montagem do texto, entre o mau e as instituições; Estamira fala da família do pai da mãe; “Tudo polícia, tudo general, tudo não sei o que... ele é estuprador. Ele fez coisa comigo, a minha depressão é imensa” Confirmando a tese que o filme já vinha construído entre o abuso sexual e a loucura. A estratégia verídica do filme é muito bem construída e, nesse momento, quando ouvimos Estamira dizer que foi levada a se prostituir com 12 anos, não há nada que possa indicar que aquilo não aconteceu efetivamente. Estamira refaz, nessa seqüência, a história, com toda serenidade, o que Carolina havia narrado, reforçando que ali o delírio não está presente.

No bloco seguinte (21), retomamos a cor e a singular revolta de Estamira com Deus, como representante do mal que sofreu e que acabou de narrar. A seqüência traz a mesma estratégia da seqüência em que Hernani a provoca. Um neto, como que ingenuamente, interrompe – pela montagem – a tranqüilidade de Estamira que canta com o amigo uma música de Roberto Carlos, para perguntar: Porque a senhora tem tanta raiva assim de Deus, o que ele fez pra senhora? A reação de Estamira é violenta. O que impressiona nesta seqüência é que Estamira não considera que ali é uma criança. O menino depois de perceber a irritação de Estamira continua no embate, que é mais uma provocação. Estamira perde o limite e volta aos palavrões, como fizera com o filho. Esta seqüência é especialmente marcante; quando Estamira se revolta com as religiões, traz o público para próximo de si, mas nessa seqüência sua fúria se dá contra uma criança. É um raro momento em que lucidez diante de uma questão contemporânea encontra a loucura.

No bloco seguinte (22), continuando a montagem alternada entre a história de vida e o presente de Estamira há uma alternância na narração entre Estamira e sua filha sobre a internação da mãe de Estamira. A seqüência é narrada ora por uma, ora por outra e o filme utiliza imagens do filme *Imagens de Inconsciente* (1986), de Leon Hirzman. Só ficamos sabendo que se trata de imagens de um outro filme nos créditos finais, que nos

informam que se trata do Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro. Não trazer essa informação perfaz uma importante estratégia na montagem desta seqüência uma vez que somos levados a ver os internos filmados por Hirzman como se fossem a mãe de Estamira. Esta estratégia é enfatizada pela forma como as imagens do filme são montadas junto com uma foto da mãe de Estamira, em 1967. Ao mesmo tempo em que a narração em *off* tende a coincidir com as imagens do hospital psiquiátrico. A cada vez que Estamira ou sua filha falam da mãe de Estamira há apenas um interno no quadro, enquanto que nos silêncios ou nas outras passagens o quadro está vazio ou ocupado por diversos internos, enfatizando a identificação entre aqueles que estão ali sofrendo e abandonados como a mãe de Estamira.

Depois da seqüência com a mãe, Estamira elabora um discurso sobre os remédios e sobre sua saúde mental. “Qualquer um pode ficar perturbado”, diz ela em *off* dentro do registro verídico do preto e branco. No bloco seguinte, o filme recorre com ainda mais ênfase a estratégias melodramáticas. Maria Rita retorna para dizer que poderia e gostaria de ter vivido com a mãe, Estamira. São imagens felizes entre as duas, a música triste enfatiza a harmonia e a doçura entre as duas, o que o filme vem articulando há bastante tempo. Nesta seqüência, Maria Rita marca, de maneira definitiva, o lado afetuoso de Estamira. Enfatizando a faceta oposta à raiva e à fúria que expressa até com o neto. Opera-se assim o segundo paralelo do filme que encaixa cada seqüência em um dos pólos: 1) loucura/lucidez 2) fúria/afeto.

No lugar dos terrenos vazios ou do rosto de Maria Rita sozinha, como utilizado nas outras três vezes em que o filme chamou narradores auxiliares e privilegiados – a própria Estamira e os outros três filhos –, nesse momento, a narradora Maria Rita, já embargada, está junto à mãe, estabelecendo a aproximação definitiva entre elas. Este papel redentor de Maria Rita, a filha mais nova, fica ainda mais evidente na continuação dessa seqüência. Quando Carolina e Hernani começam a falar, também em *off*, com a mesma

textura de imagens, não se vê mais no quadro Estamira com o filho que fala, como ocorrera com Maria Rita, mas planos gerais ou os filhos sozinhos. Sobretudo Hernani, enquanto ele narra o estado da mãe e a relação atual, ele é visto na igreja. Sua fala mistura problemas psiquiátricos com demônios, ajudando mais uma vez a identificação do espectador com Estamira. “Só volto na casa da minha mãe quando o senhor me der certeza que ela está liberta e perdoada e curada porque o senhor pode tudo”.

Antes da seqüência final, quando o filme e Estamira alcançam o mar, Estamira faz as últimas considerações sobre o estado do mundo, sobre sua missão e sobre o que ela tem a revelar. Vemos um plano geral do aterro sanitário, dois acordes de uma nova música e Estamira inicia seu último texto antes da seqüência final. “A solução é fogo. A única solução é o fogo, queimar todos os espaços, os seres e por outros seres nos espaços”. Plano geral de Gramacho com muita gente trabalhando e o fogo em primeiro plano. A música e a imagem, com o fogo, fazem coincidir de maneira definitiva o discurso de Estamira e o do filme. Nesse momento, filme e Estamira se dão as mãos para dizer que é preciso queimar tudo. “Se queimar os espaços todinho, e eu tô no meio, pode queimar, e eu tô no meio, se queimar meu sentimento, minha carne, meu sangue, se for para o bem, se for pra verdade, para o bem, para a lucidez de todos os seres, por mim pode ser agora, nesse segundo, eu agradeço ainda.” Enquanto Estamira revela a solução final que consiste em tudo queimar para tudo recomeçar, são as próprias imagens do filme que vão sendo consumidas pelo fogo.

Corte seco para o mar. Para um novo mundo. Não há mais sertão, é o lixão que virou mar. Nesta última seqüência Estamira está em frente ao mar, sua imagem quase se funde com a violência e irracionalidade das ondas. Depois de rolar na areia, ela se levanta, enfrenta e dialoga com o mar, gesticula para a imensidão. A metáfora é explícita, o encontro com o mar, com o paraíso perdido, redenção e utopia, retoma uma memória glauberiana, analisada por Ismail Xavier em *Sertão Mar* e muito presente em diversos filmes brasileiros depois dos anos 90, como chamou atenção Lucia Nagib

(NAGIB, 2001). O lixão virou mar e é com ele que Estamira fala de igual para igual, vinda do mesmo lugar, das mesmas forças indomáveis. O mar é assim carregado de dupla força simbólica: da potência da natureza e da memória do cinema, certamente parte do imaginário dos realizadores e do público que assiste ao filme.

Na fusão entre Estamira e o filme dissolve-se qualquer dissenso próprio à política. A imagem do mar - com a mesma música que iniciou o filme e a mesma textura de imagens - aparece como uma imagem síntese da união entre os dois, do acordo e também da imobilidade de ambos com a existência do filme mesmo. O bem elaborado roteiro passa ao largo de qualquer experiência. *Estamira* e Estamira se juntam no final em um acesso, pouco performático até, de ódio em que a solução é queimar tudo, destruir o mundo. Um discurso que já vinha sendo construído no ódio às instituições e no elogio à lucidez solitária de Estamira.

#### **5.9.4 Estamira escapa sozinha**

*Estamira* não deixa de ser altamente generoso com a personagem, mas a maneira generosa como o filme trata o personagem inscreve-a em um lugar terrível como o lixão como parte de sua natureza. A generosidade do filme não está separada de um movimento que parece encontrar adequação entre Estamira e o lixão, entre Estamira e a loucura. É dentro desta adequação que o filme abandona a possibilidade de criar uma cena propriamente dissensual. A generosidade então é ambígua, uma vez que ela depende da loucura e do lixão. Cléber Eduardo, em crítica na *Revista Cinética*, chega a dizer que o lixão no filme se configura como um “ambiente de resistência”. Resistência a toda inocência perdida, aos poderes que disciplinam e moldam os seres. Estamira é perfeita para isso, sua inventividade lingüística e eloquência são extraordinárias, mas sempre acompanhada de um “apesar de tudo” que isola a personagem do embate que pode ter com o espectador.



“A manifestação política faz ver aquele que não tem razão de ser visto” (RANCIÈRE, 1990, 244, tradução nossa), escreve Rancière. Se concordamos com isso, nossa primeira atitude é percebermos a importância política de *Estamira*, o filme, que traz para um campo visível a existência de Estamira – ele ouve - , mas o papel do filme é dizer que Estamira é extraordinária, percebemos isso desde as primeiras imagens em preto e branco. Se ela é extraordinária, se ela tem todos os motivos para estar na imagem, para ser documentada e escutada, não se trata de fazer ver ou de refazer um campo de visibilidade de *um qualquer*, da vida ordinária. De ordinária, Estamira nada tem, somos informados disto o tempo todo. E é por conta dessa ênfase no que Estamira tem de singular que o filme investirá esteticamente em “salvar” a personagem. Apesar de tudo, Estamira se salva. Mas porque se salva? Por causa de força; sua criação, sua inteligência ímpar que faz coabitar lucidez, poesia, messianismo, afeto e loucura. Ao mesmo tempo o filme é a figura do consenso. O problema do excluído, e Estamira é uma, é quando a exclusão não causa mais dano, não provoca mais nenhum litígio, quando estabelece-se um acordo entre aqueles que estão dentro e aqueles que estão fora da política. O isolamento de Estamira é, na verdade, a naturalização de uma fronteira, ou seja, a naturalização da impossibilidade da individuação da personagem afetar a *polis*. O lugar que recebe do filme é vazio dos excessos que pudessem colocar o próprio filme em questão. Diante de personagens como Estamira o filme é o primeiro inimigo, ou não há filme. Entre ela e o inimigo – o próprio filme - não há sobra, vazio, excesso. Diante do caos que Estamira não cessa de trazer, o filme exerce seu papel de polícia; traça a fronteira, recorta os espaços, organiza o *cronos*, separa a ordem do caos, o dizível da abstração. *Estamira* captura o espectador na mesma medida em que *Estamira* captura Estamira.

É por conta de um processo solitário e individual que Estamira escapa, os seus filhos mais velhos servem de contraponto como os que, apesar de não serem loucos não escaparam, assim como seus amigos no lixão, que, também não são loucos mas que se encontram em situação bem pior que

Estamira; sem dentes, sem casa. O lixão é a condição em que ela vive deixam de ser um problema coletivo para ser um lugar de onde se escapa pela criação e pela singularidade, pela força e pela autenticidade. O filme, assim, traz o lixão como cenário desconectado de práticas de consumo e vida urbana. Ao mesmo tempo que é extensivo a Estamira. Dali se escapa – mesmo que seja para continuar lá dentro - através de uma empreitada pessoal, invenção subjetiva. O filme opta assim por privilegiar um destino e uma invenção pessoal que coloca Estamira como vítima e resistência em relação ao seu destino. Mas, como sabemos, no lixão de Gramacho não há um *eu* que existe independente de um *nós*.

Poderíamos, em uma chave deleuziana, fazer uma defesa do filme na medida que em Estamira, o filme e a personagem, o delírio e a lucidez se apresentam como formas de resistir a tudo, ao poder, ao destino, à história, ao lixão. Sua resistência é propriamente subjetiva; apesar de tudo.

Trata-se de inventar novos modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e poder tenta apropriar-se deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos (DELEUZE, 1996, p. 116).

Mas, a operação do filme, e aí talvez o seu sentido propriamente biopolítico, é a forma como ele separa esta produção subjetiva tanto de um devir coletivo quanto de uma forma dissensual em relação a si e ao filme. A vida de Estamira no filme se torna assim algo pessoal, desconectada de outros fluxos, outras forças. *Estamira* é, assim, revelador do modo de captura que o documentário pode fazer das singularidades excêntricas, uma operação que percorre o caminho da valorização da criação e do singular, reificação e estagnação, pela estética, da potência dissensual desta mesma singularidade. A operação do filme me parece assim reveladora dos procedimentos de apropriação que o biopoder, aparelhado de uma estratégia narrativa estética, faz das singularidades; transformação do *um qualquer* que é singular e comum em “um uno”, excêntrico e que tem como solução para a mundo a destruição total, já que singularmente é impotente.

Rancière escreve que quando não desejamos reconhecer um ser político, começamos por não entender o que ele diz (RANCIÈRE, 1998). Entretanto, é verdade que em *Estamira* na loucura da personagem tudo se entende. Mesmo quando a loucura não deve ser entendida, o filme nos explica. O efeito de polícia opera então de maneira inversa; quando não desejamos reconhecer um ser político, entendemos e interpretamos tudo que ele diz.

É propriamente estético o modo como o filme desfaz os dissensos eliminando assim as potências democráticas e coletivas da vida ordinária. Não se trata aqui de objetivar o indivíduo a partir da forma como o poder atua, não se trata então de um poder soberano que faz coincidir um indivíduo com o seu próprio poder, mas um poder que modula, que aceita a produção subjetiva excêntrica e singular e que o separa da tensão própria à política se excluído do dispositivo. Estes gestos contíguos são a própria ambigüidade da biopolítica contemporânea. No caso de *Estamira*, o filme faz o contrário da democracia, no sentido que legitima e organiza o discurso da loucura, retirando de *Estamira* o excesso mesmo que poderia nos afetar, não pela lógica, mas pelo sensível. A individuação aqui se torna consensual, teleológica e unitária. Os processos que encaixam cada seqüência do filme dentro da lógica dicotômica loucura/lucidez ou fúria/afeto são justamente as estratégias que impossibilitam a inadequação da personagem em relação ao filme e ao espectador. A existência deste está atrelada à constituição de um campo democrático. A coincidência entre imagem e personagem impede o espectador de se inserir, e a formação de um consenso que impede a circulação de sentidos e afetos. Pelo contrário, o espectador pode apenas aderir, compartilhando uma opinião, compartilhando a estabilidade de uma partilha do sensível.

## Conclusão

Nosso trabalho se concentrou nas forças e escrituras que atravessam o campo do documentário. A cada momento, tentamos perceber como as vidas ordinárias estavam habitando as imagens e sendo desejadas por elas. Entre imagens e indivíduos uma complexa, múltipla e extensa malha aparecia. Influências, forças e transformações recíprocas forjam o campo que nos interessou nesta pesquisa. Habitado por cineastas, espectadores e pessoas quaisquer o campo do documentário nos demandava um debate que se libertasse das tradicionais discussões a cerca de suas especificidades ou de suas possibilidades de acesso ao real; se esse debate aparece aqui é de maneira transversal. Essa tese é possível na medida que esse problema está, se não solucionado, pelo menos muito bem encaminhado. Os trabalhos de François Niney (2002) e Silvio Da-Rin (2004), por exemplo, são contribuições decisivas sobre os limites e possibilidades de relação entre o documentário e o real.

Estar junto aos filmes, mas também junto aos programas de televisão, à publicidade, aos vídeos difundidos via Youtube, às artes plásticas etc, foi o que tornou essa pesquisa um tanto mais complexa e palpável. Não foi possível concebê-la fora desse embate e dessa atenção cotidiana com as imagens que nos afetam. Essa atenção trouxe para a tese e para os documentários uma impureza necessária. Apenas dessa maneira foi possível traçar as linhas que afetam a prática do documentário e as forças que forjam e constroem a experiência dos indivíduos, na individuação. Essa tese, por vezes excessivamente militante, talvez, se fez buscando gestos, imagens,

sons, afetos, forças e práticas que pelo documentário traziam uma inquietação e um desejo de mundos desconhecidos; de outro mundo e de outros mundos.

Os documentários ancoraram a tese, é certo, mas, conectando as imagens com outras imagens, fomos operacionalizando uma montagem no interior da pesquisa. Talvez esse método pudesse ser levado ainda mais a fundo, de maneira ainda mais arriscada, heterogênea e fragmentada. Em alguns momentos, esse gesto foi apenas ensaiado, sem ser levado ao limite. Permanecer mais tempo com os filmes ensejaria novos desdobramentos, novas imagens; uma análise em superfície que, por vezes, esboçada, deu lugar a análises mais profundas, como no caso dos vídeos de Magno, em que, na verdade, suas próprias imagens são colocadas para dialogar entre si.

A proposta de estar entre essas imagens do documentário e da mídia, traçando com a teoria um estatuto contemporâneo para a imagem documental, demandou freqüentes abandonos que não ocorrem sem problema. Toda a questão do dispositivo migrou na tese para os desdobramentos possíveis da leitura deleuziana da noção de Foucault. Assim, deixamos de lado debates importantes em torno do dispositivo cinematográfico propriamente dito e da *teoria do dispositivo* mesmo, ao mesmo tempo em que nos aproximamos do conceito de plano de imanência (Deleuze), por exemplo, sem propriamente trazê-lo para a discussão.

Uma primeira conclusão poderia ser escrita no final do capítulo 3, no momento em que o elogio à experiência encontrou limites colocados pela organização dos poderes contemporâneos e pelas formas como nos educamos para as imagens. A dimensão conexionista dos dispositivos e das individuações demandou uma perspectiva contemporânea. A primeira e fundamental conclusão desta pesquisa foi então a forma como se materializou um limite e uma tensão para meus próprios pressupostos. Encerrar a tese depois do terceiro capítulo significaria narrar a impossibilidade em fazer da desindividuação e do excesso da experiência um

elogio em si. Mas, se desejávamos ainda pensar a política nessas imagens, esta aposta na experiência, na diferença e na singularidade, carecia de uma concentração nas forças e nos poderes que indicavam os limites desse elogio. Nesse sentido, iniciamos uma discussão entre biopolítica, documentário e a noção de uma resistência paradoxal.

O que trouxemos não facilita a crítica ou a prática do documentário, apenas coloca em perspectiva a aposta nas virtualidades da imagem, suas possibilidades de conexão entre o eu e o outro e da experiência. Toda questão da biopolítica, que trabalhamos com Guattari, Gorz, Lazzarato, Hardt e Negri, trazia as individuações, escutas e estéticas em freqüente embate e tensão com as próprias forças do capitalismo que freqüentemente opera em um mesmo registro de interesse pela experiência, singularidade, etc. Nesse sentido, o olhar sobre as obras é apenas incipiente. Muito bem vinda seria a continuidade dessa pesquisa, sobretudo do que tentei fazer no último capítulo, ou seja, pensar operadores da biopolítica que possam manter a experiência e seu aspecto dissensual.

Uma das maiores dificuldades da pesquisa foi pensar o próprio conceito de imagem-experiência. Essa era uma tentativa de não apenas falar e pensar os modos de aparição dos filmes e vídeos em um dispositivo, com todas as especificidades que trabalhamos, como de tentar encontrar nesses dispositivos uma imagem que trazia características de um “conceito militante”, de impossível delimitação, transversal às individuações. A dificuldade aqui é metodológica. O desafio foi de passar do quadro geral de aparecimento das imagens, no dispositivo, para a imagem que torna sensíveis as virtualidades e as modulações desse dispositivo: a imagem-experiência. Tratava-se de traçar os limites do conceito que por vezes se confundiu com a própria experiência, mas que não se justificava apenas pelo fato de estarmos lidando com uma experiência em uma obra com imagens. Nesse sentido, entendo que o conceito está na tese mesmo quando não está explicitado; participando dos dispositivos quando uma modulação entre discursos, práticas, afetos e memórias faz surgir uma imagem que é parte de

um acontecimento, participando ainda das individuações e das *defasagens* do ser, dos processos que fazem repartir, estética e politicamente, a presença dos indivíduos em um agenciamento coletivo, e, claro, sendo parte dos paradoxos da biopolítica contemporânea e do escândalo da democracia que é propriamente o aparecimento de uma operação e de um operador intempestivo que forja e constitui novas experiências.

Não se trata de uma representação dessas subjetividades, nem somente de uma desconstrução das identidades imobilizadas, mais que isso, o documentário pode se constituir como campo em que se faz a experiência nada harmônica da alteridade. Mas é justamente ela, a experiência, que se disputa. A experiência, nesse sentido, desfaz princípios dicotômicos caros à história do documentário; interferência ou não, ficcionalização ou realidade, eu ou outro.

A noção de democracia nos parecia então essencial, de duas formas. Primeiramente, se é o próprio mundo que é constituído pelos modos de vida e não por títulos de comando – aristocráticos, oligárquicos ou religiosos – e é sobre, e com esses modos de vida que o poder se faz e se transforma, a democracia torna-se então fundamental para que as vidas não contempladas pelo capitalismo possam inventar formas de estar constantemente refazendo as partilhas do sensível de modo a não se tornarem descartáveis. Em segundo lugar, pela democracia, a biopolítica pode se manter como o lugar ambíguo que efetivamente é, ou seja, sendo a potência de resistência e o fundo de virtualidade para o capital e para as narrativas que esvaziam e consomem a experiência, mantendo o excesso que desestabiliza e transforma a distribuição dos lugares na *polis*.

Como se vê, este lugar paradoxal da experiência não é um lugar confortável. Talvez esse desconforto tenha ficado mais explícito com a retomada de Rancière no capítulo 5 e com o uso que fazemos da noção de democracia.

Nesse momento, nos pareceu importante esta entrada da democracia como operador que mantém o dispositivo como campo de experiência e que

não pode, entretanto, se confundir com um retorno a uma unidade pela exposição do conflito. O dissenso, fundamental na constituição de um campo democrático, importa enquanto é mantenedor de uma potência da multiplicidade. Ou seja, o dissenso é estético, a-lógico e sensível. O dissenso não pode perfazer uma lógica de oposição binária, por um lado, nem se resumir ao que pode a palavra e o discurso. Chamamos atenção para isso no capítulo 5, mas este é, sem dúvida, um desafio central, isto é, a percepção do documentário como campo democrático potencial de tensão estética e virtualidades, para além do embate entre duas palavras, dois grupos, dois atores. A política está sempre se desdobrando em um gesto que desfaz o consenso das partes e que refaz linhas e espaços de existência comum e é isso que nos pareceu decisivo na forma que nos aproximamos do conceito de Rancière. Este é o escândalo da democracia, fazer o singular, o intempestivo e o *qualquer* habitar o múltiplo. Talvez este seja um dos desafios do documentário.

Um dos mais difíceis diálogos conceituais desta pesquisa foi justamente o de aproximar a multiplicidade e o dissenso. Com Negri, Hardt e Lazzarato acompanhamos a retomada da noção de biopolítica pela qual passa a resistência paradoxal própria à constituição da multidão e que se desdobra da filosofia deleuziana em que o múltiplo está ligado a uma totalidade aberta, de mundos possíveis, que não se confunde com multiplicidade de opiniões e diversidade. Ao mesmo tempo, havia um embate mais explícito, mais duro e negativo e ser feito. Para Lazzarato, trata-se de dois planos assimétricos, um da luta contra o inimigo, tendendo para as dualidades e outro em que há luta, mas não há inimigo, baseado em “uma dinâmica de subjetivação, que é, ao mesmo tempo, afirmação da diferença e composição de um comum não totalizável” (LAZZARATO, 2006, p. 205, tradução nossa). A escolha da noção de democracia no quinto capítulo e a aproximação com o conceito de política de Rancière não é então apenas uma continuação de uma busca pela possibilidade de pensarmos o documentário como campo político de virtualidades e encontros que não cessam de se potencializar. Nesse



momento, a leitura de Rancière, privilegiado o dissenso, aparece na urgência de uma luta, de um litígio que não gostaríamos de dividir em dois planos, como faz Lazzarato. Mas trazer para o embate o incomensurável dos seres, sem privilegiar a fala e o sentido, como Lazzarato acusa Rancière de fazer. Não poderíamos, tampouco, deixar o dissenso e os eventuais inimigos da multiplicidade em um segundo plano, ou melhor, em um plano separado do que acontece à própria individuação – experiência de si e de mundo.

Segundo Lazzarato (LAZZARATO, 2006), a percepção de democracia de Rancière deve ser criticada por conta de três opções políticas: o reforço às identidades, o excesso de peso no embate e no conflito - refazendo uma política marxista anterior a 68 - e a aposta de que existe apenas um único mundo. A democracia seria dependente de uma unidade em torno da identidade para refazer o *uno*. O meio de se chegar a essa unidade seria pelo conflito, pelo dissenso. A leitura que Lazzarato faz de Rancière aponta para todos os riscos existentes na percepção da democracia como operador de uma instabilidade nos consensos, colocando ênfase nos dissensos. Entretanto, não nos parece que essa seja a única leitura possível das noções de democracia, política e polícia em Rancière. A leitura de Lazzarato ignora a ênfase que Rancière dá à democracia como escândalo, ou seja, à democracia como ausência de qualquer título para governar e ocupar o espaço da *polis*. A ausência de título demanda uma separação necessária dos princípios identitários como forma de regular o poder político. Entendemos então a democracia existindo em um plano horizontal: “um poder político significa em última análise o poder daqueles que não têm razão natural de governa sobre aqueles que não têm razão para serem governados” (RANCIÈRE, 2005, p. 54, tradução nossa).

Ainda, na percepção de política de Rancière, há uma imanência e os sujeitos não estão dela separados, quando ele escreve que “A política não pode se definir por nenhum sujeito que a antecede” (RANCIÈRE, 1998, p. 226, tradução nossa). Rancière vai mais longe dizendo que a política desaparece quando se procura a origem das relações nas propriedades dos

sujeitos e nas condições que os colocam juntos; ou seja, é justamente a necessidade de um não-pertencimento, de uma instabilidade de identidades que permite a política. A unificação de “dois mundos em um só” na qual se funda a crítica de Lazzarato não pode ser entendida como uma unificação em torno da identidade, como ele gostaria. A noção de povo para Rancière deixa claro: “O povo [...] não é a coleção de membros da comunidade ou a classe trabalhadora da população [...] é a parte suplementar em relação a toda conta das partes [...] suplemento que separa a população dela mesmo” (RANCIÈRE, 1998, p. 232-334, tradução nossa).

A crítica que Lazzarato faz à noção de *polícia* e o necessário embate que Rancière propõe contra ela se baseia no que Lazzarato acredita ser um excesso de concentração no negativo e no dizível e visível, logo, uma aposta na existência de um só mundo. Mas, a crítica e o embate com a *polícia*, por parte de Rancière, não acaba na oposição entre dois mundos que devem ser unificados. O problema da *polícia* é a impossibilidade que ela deixa à existência de um vazio e de um excesso e Rancière deixa isso claro quando escreve que “o dissenso não é a confrontação de interesses e opiniões. Ele é a manifestação de uma distância do sensível em relação a ele mesmo” (RANCIÈRE, 1998, p. 244, tradução nossa), ou, suspensão da harmonia pela atualização da contingência da igualdade (RANCIÈRE, 1995).

Quando Rancière critica diretamente a noção de *Multidão*, defendida, como vimos, por Lazzarato, ele se concentra em duas facetas do conceito. Primeiro ele diz que não basta que o indivíduo seja afirmação, potência e virtualidade, se quisermos, “é preciso que o desdobramento do ser sem vontade não seja deixado às conexões do acaso e às suas contra-efetuações, mas seja habitado por uma teleologia imanente” (RANCIÈRE, 2002). Rancière tem razão ao afirmar que essas potências do ser nada podem se abandonadas ao acaso ou às contra-efetuações<sup>93</sup>. Apesar de o acaso ser a base para as conexões e parte do acontecimento é com escritura e construção que essas potências existem e se mantêm como o que garante

---

<sup>93</sup> Se Rancière trabalha o conceito como Deleuze, o que parece ser verdade, trata-se do que há de virtual e pré-individual no acontecimento. Ver (DELEUZE, 1998)

sua própria existência. Entretanto, nos separamos de Rancière quando ele entende que apenas dentro de uma teleologia os devires múltiplos se tornam a *Multidão*. O segundo ponto da crítica de Rancière é uma crítica recorrente à herança marxista de Negri e Hardt. A potência da *Multidão* acabará por destruir, por dentro, as forças que a constroem. Um sistema “dotado de sua própria efetividade” (RANCIÈRE, 2002). Esta crítica de Rancière tende a minimizar, ou mesmo ignorar, o plano das lutas que Lazzarato diz existir e ser necessário, mas nos alerta à tendência do conceito de *Multidão*, baseado nas potências das singularidades, ser pensado dentro de um automatismo.

Quando Rancière refaz a oposição entre a política e a polícia, poderíamos, no limite, falar de um dentro e de um fora do dispositivo. Este dentro ou fora não é, entretanto, fundado em uma fronteira clara, mas em movimentos que estão constantemente forçando, alterando e questionando essa fronteira. Entretanto, esta comparação não é tão simples, uma vez que Rancière concentra a questão da política e da polícia em uma questão de visibilidade - da possibilidade de ver e dizer. A polícia opera na visibilidade, na presença e ausência dos corpos em um ambiente político, onde há uma desigualdade a ser colocada em tensão. Este foco na visibilidade torna-se especialmente importante no capitalismo contemporâneo uma vez que não é na disciplinarização dos corpos que a polícia atua, mas na modulação de suas aparições e de suas possibilidades de ocuparem ou não um espaço na *polis*. Se a noção de polícia pode ficar ambígua para Rancière, o que nos interessa é deixar claro que no capitalismo contemporâneo a polícia não pode servir somente para uma distribuição dos corpos, ou seja, ao capitalismo não interessa a distribuição que faz a polícia apenas em termos de visibilidade. Ao capitalismo interessa frequentemente o que é a definição da política “deslocar os corpos dos lugares designados, alterar os destinos dos lugares” (RANCIÈRE, 1995, p. 53, tradução nossa). Nos termos de Rancière, poderíamos dizer que a polícia no capitalismo contemporâneo tem uma outra função, que é a de interrupção do político. A polícia é um segundo

passo, uma ação sobre a política, esse ponto é absolutamente importante, pois ele desloca a política como entende Rancière, ligada à produção de subjetividade, para o interior do capitalismo. Ao fazermos esse deslocamento, os princípios operadores da polícia não podem atuar fora da liberdade da política e do escândalo da democracia. No momento que a política é atravessada pela polícia é que a política deve voltar a ser política, o que justifica a necessidade de mantermos as possibilidades de embate e dissenso.

Se podemos falar em resistência é justamente de uma resistência da democracia, contra a *polícia*, imanente e não-dialética. O poder se ocupa da vida e a vida é em si poder, (NEGRI, 2006, p. 42) diria Negri, mas não basta viver, acrescentaríamos. Nesta relação não-dicotômica entre o poder e a resistência se encontram os processos de individuação que operam em micro enfrentamentos, sem começo nem fim, necessariamente coletivos e atravessados por uma escritura, como temos visto nos filmes que analisamos. O paradoxo deve então ser mantido. A comunicação e as trocas entre documentário e vida residem nas formas de contaminação entre um e outro e nas maneiras em que se efetuam deformações e ampliações da teia em que aparecem as individuações e dos embates e dissensos que as acompanham.

A experiência é ela mesma a autoridade, nos disse Bataille (BATAILLE, 2006). Mas, por vezes, o inimigo estava explícito, ao nosso lado e, talvez, uma das dificuldades desta pesquisa foi se esquivar desse enfrentamento não dialético. Nesse sentido, a noção de dispositivo foi fundamental. A resistência se fazia antes na tentativa de manter todos dentro, no embate; tensão e dissenso próprios à política. O embate pela possibilidade de embate. Reversão maior. O outro não se configurava como continuidade ou ruptura em relação ao eu, mas como o que estaria dentro de um mesmo campo em que a política fosse possível, onde nem um nem outro atuasse por delimitação dos lugares dados, nem na unificação de apenas um mundo possível. Ser aquele que está de saída implica que há ainda um sujeito

presente, que não saiu ainda, que está de saída e esse momento é sempre um recomeço. Tentativa de fazer habitar, na saída, o múltiplo e o singular, mas também o embate e o comum. Estar de saída; mais uma vez. Para poder dizer que sou aquele que está de saída é preciso estar dentro e já fora. O documentarista se retira porque ele não sabe o que pode ser dito, o que pode acontecer, que tipo de processo o filme pode forjar. Mas sua saída nunca é absoluta, ele está de saída e esse momento é ininterrupto. Talvez seja esse também o lugar do pesquisador diante de seus objetos. Esse lugar de saída; dentro e fora.

Antonio Negri e Michael Hardt fecham o livro *Multidão* (2005) dizendo que “com o tempo, algum evento haverá de nos propulsionar como uma flecha para esse futuro vivo” (NEGRI; HARDT, 2005), um novo mundo, uma democracia biopolítica. Mas esta metáfora se opõe a uma outra, de Deleuze e Guattari, de 1980. Pensando um espaço liso, não fundado em uma métrica, os autores escrevem que a flecha, talvez essa mesma de Negri e Hardt, “não vai de um ponto a outro, mas será apanhada em um ponto qualquer, para ser relançada a um ponto qualquer, e tende a permutar com o atirador e o alvo” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 468, tradução nossa). Primeiramente, a flecha não é apenas o que vai de um ponto a outro, ela é uma arma e é como arma que ela corta espaços e tempos ou vai para o futuro, como quer Negri e Hardt. Futuro vivo porque anacrônico e indefinido, e aí podemos concordar com a flecha dos autores do *Império* (2003). Porém, mais potente é esse atirador que sai de si, se confunde com o alvo e intercepta pelo caminho a arma que utiliza.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Ovideo de. *O procedimento da imanência em Deleuze*. In *Alceu* n.9, *Revista de Comunicação, Cultura e Política* jul / dez, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. *Profanations*. Paris: Ed. Payot et Rivages, 2005.

\_\_\_\_\_. *Moyens sans fins: Notes sur la politique*. Paris: Ed. Payot et Rivages, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Ed. Payot et Rivages, 2003.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Ed. Payot et Rivages, 2007.

ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmenn-Lévy, 1983.

ARDENNE, Paul. *Art, L'age contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris: éd. du regard, 1997.

\_\_\_\_\_. *Un Art Contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002.

AUBENAS, Florence; BENASAYAG, Miguel. *Résister, C'est créer*. Paris: La Découverte, 2002.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_; BERGALA, Alain; MARIE, Michel et al. *L'esthétique du film*. Paris: Nathan, 1994.

AVELAR, José Carlos. *Cinemais*. Rio de Janeiro: #22 março/abril 2000.

BADIOU, Alain. *Para uma Nova Teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *Deleuze: o clamor do ser*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2006.

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique – De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Oeuvre completes: livres, textes, entretiens 1977-1980*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE, George. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRY, Jean Louis. *Le dispositif: approches, métapsychologiques de l'impression de réalité*. In *L'effet Cinéma*. Paris: Collection Ça Cinéma, 1975.

BAUMAN, Zygmund. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Mal-Estar da Pós Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, André. *O Cinema - Ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du cerf, 10eme edition, 1999.

BEAUVAIS, Y., Bouhours, J. M. (org). *Le Je filmé*. Paris: Centre Pompidou, 1995.

BELLOUR, R. *Auto-retratos*. In *Entre-imagens*, São Paulo: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *L'entre-images 2*. Mots, images. Paris: P.O.L.1999.

BENTES, Ivana. *Mídia-arte: estética da comunicação e seus modelos teóricos*. In: *Corpos Virtuais*. Ivana Bentes (org.) Catalogo – Centro Cultural Telemar. Rio de Janeiro: 2005.

\_\_\_\_\_. *O devir estético do capitalismo cognitivo*. XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?ano=&encontro=&git=&grupo1=&grupo2=&menu=8&mes=&mmenu=2&ordem=1D&pchave=&pg=5&tag=> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Cidade de Deus' promove turismo no inferno*. Estado de São Paulo, 31 de agosto, 2002. Disponível em: <http://www.consciencia.net/2003/08/09/ivana.html> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Do modelo industrial ao biotecnológico*. In: Biblioteca online de Ciências da Comunicação, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=654>. Acesso em 15 de Janeiro de 2006.

BERGALA, A. (org). *JE est un film*. Paris: Acor: 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O documentário de busca; 33 e Passaporte Húngaro*. In: MOURAO, Dora e LABAKI, Amir (org.) *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_; AVELLAR, J.C.; MONTEIRO, R. F. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Emp.Gráf.e Edit. 1979-1980.



BITOMSKY, Hartmunt. *O mundo documentário*. Belo Horizonte: *Catálogo Forumdoc.bh*. 2001.

BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance*. Paris: Gallimard, 2007.

\_\_\_\_\_; CHIAPELLO, Ève. *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

BOUGNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Edition Les presses du réel, 1998.

BRASIL, André. *Casa, letra, corpo, voz: vídeo-escrituras domésticas*: Biblioteca online de Ciências da Comunicação, 2003. Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/ esp/autor.php?codautor=749](http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=749)>. Acesso em 15 de Janeiro de 2006.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação*. Porto Alegre: Revista Famecos, no. 24, P. 124, julho de 2004.

CAIAFA, Janice. *Nosso Século XXI*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

CAIXETA DE QUEIROZ, Rubens. *Jean Rouch: o sonho e a morte*. In: Devires – cinema e humanidade/ Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) vol. 2 número 1, Belo Horizonte, 2004.

CALLIGARIS, Cotardo. *Estamira e "Transamérica"*, Folha de São Paulo, 03 de agosto de 2006.

CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, Folio essais, 1990.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CITTON, Yves. *Sept résonances de Simondon*. Multitudes 18, 2004. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1571>> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

COLOMBAT, André. *Deleuze et la littérature*. Paris: Lang, 1990.

COMOLLI, Jean-Louis. *Voir e Pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.

\_\_\_\_\_. *Le Détour par le direct*. In Cahiers du Cinéma, número 209 e 211, fevereiro/abril de 1969.

\_\_\_\_\_. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. In: *O Comum e a experiência da Linguagem*. Sedlemayer, S.; Guimarães, C.; Otte, G. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CRARY, Jonhathan. *Suspensions of Perception: attention, spectacle, and Modern Culture*. Londres: MIT Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Londres: MIT Press, 1992.

D'AGATA, Antoine. *Manifeste*. Lyon: Le Point du Jour Éditeur, 2005.

DANEY, Serge. *La rampe: cahier critique 1970-1982*. Paris: Cahier du cinéma-Gallimard, 1996.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Différence et Répétition*. Paris: Presse Universitaires de France, 2005.

\_\_\_\_\_. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_. *L'image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

\_\_\_\_\_. *Deux régimes de fous*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. *L'individue et sa genèse*. In: *Ile déserte*. Paris: Éditions de Minuit, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Le devenir révolutionnaire et les créations politiques*. (Entretien réalisé par Toni Negri) Multitudes on line, 1990. Disponível em: <[http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=495](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=495)> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Image-mouvement, Image-temps*. Cours Vincennes - St Denis - 12/04/1983 Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=72&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=1>> Acesso em 7 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, critique, 1980.

\_\_\_\_\_. *Kafka: pour une Littérature Mineure*. Paris: Les Éditions Minuit, critique, 1975.

\_\_\_\_\_. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996.

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

\_\_\_\_\_. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. *Devant L'image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DUBOIS, Philippe. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno". In: *Revista Imagens* nº4. Campinas: abril, 1995. pp. 64-76.

\_\_\_\_\_. "Video confessions". In: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: contemporary video practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 78-101.

\_\_\_\_\_. *De la photographie au cinéma, quelles passerelles?* Centre Régional de Documentation Pédagogique de Corse, 2004. Disponível em: [PDF] [cmp-corsica.com/photo/colloque3.pdf](http://cmp-corsica.com/photo/colloque3.pdf) Acesso em 14 de fevereiro de 2006.

\_\_\_\_\_. *L'acte Photographique et autres essais*. réed. coll. Nathan-université. Série Cinéma et image. Collection Fac image, 1990.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image: Créations életronique et numérique*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

EHREMBERG, A., *L'individu incertain*. Paris: Calmann-Levy, 1995.

EINSENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FARGIER, Jean-Paul. *Vidéo et Narcissisme*. In: *Cahiers du Cinéma*, nº 292, 1978.

FELDMAN, Ilana. *Dramaturgia do constrangimento: os novos "barrados do BBB" I*. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/barradosbbb.htm>. Acesso em 14 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia do constrangimento: os novos "barrados do BBB" II*. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/barradosbbb2.htm>. Acesso em 14 de fevereiro de 2008.

FERNANDO, Andacht. *Uma aproximação analítica do formato televisivo do reality show Big Brother*. In: *Galáxia-Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica da Cultura*. Número 6, outubro 2003.

FOCILLON, Henri. *"La vie des formes"*, Quadritage, PUF, Paris: 1943/1981.

FOSTER, Hal. *The Return of the real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1982.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *La pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana, 1986.

\_\_\_\_\_. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Quatro Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. *Naissance de la biopolitique*. Cours au Collège de France. 1978-1979, Edition établie par Michel Senellart. Paris: Seuil/Gallimard, « Hautes Etudes », 2004.

\_\_\_\_\_. *Il Faut Défendre la Société*. Cours au Collège de France. 1975-1976. Edition établie par Michel Senellart. Paris: Seuil/Gallimard, « Hautes Etudes », 1997

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade II. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sécurité, Territoire, Population*. Cours au Collège de France. 1977-1978. Edition établie par Michel Senellart. Paris: Seuil/Gallimard, « Hautes Etudes », 2004.

FRANÇA, Andrea. *Terras e fronteiras no cinema político contemporânea*. Rio de Janeiro: Faperj e ed. 7 letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Novas Figuras de Comunidade, novas partilhas do sensível*. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compôs na UTP em Curitiba, Paraná, em junho de 2007. Disponível em: [www.compos.org.br/data/biblioteca\\_254.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_254.pdf). Acesso em: 13 de fevereiro de 2008.

GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GALLEGO, Luiz Fernando. *Estamira: Missão Cumprida*. [Críticos.com](http://www.criticos.com). julho de 2006. Disponível em:

<[http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica\\_interna.asp?artigo=1021](http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=1021)>

Acesso em 10 de janeiro de 2008.

GIL, José. *“Sem título.” Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2005.

GODARD, J. L. *Godard par Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1985.

\_\_\_\_\_. *Godard par Godard*. Tome 2. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

GORZ, André. *L'immatériel – Connaissance, valeur et capital*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

GUATTARI, Félix. *Chaosmose*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

GUIMARÃES, César. *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 de dezembro de 2006.

\_\_\_\_\_. *Imagens da Memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. *Alceu*. Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 7, n. 13, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. *O Devir Todo Mundo do Documentário*. In: O comum e a experiência da linguagem. Sedlmayer, S. ; Guimarães, C. ; Otte, G. (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo*. Revista Cinética (on line), Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar\\_guimaraes.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm). Acesso em 2 de março de 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARDT, Michael. *A sociedade mundial de controle*. In: E. Alliez (org.). *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. S. Paulo: Editora 34, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *La production biopolitique*. Multitudes. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/La-production-biopolitique.html> mars 2000. Acesso em 06 de outubro de 2006.

HOLMES, Brian. *La personnalité potentielle. Tras-subjectivité dans la société de contrôle*. In: Multitudes, Hors d'œuvre #1, Printemps, 2007.

KARSENTI, Bruno. *Pouvoir, assujettissement, subjectivation*. Multitudes online. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/Pouvoir-assujettissement.htm>>, Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

KRAUSS, Rosalind. *Video: the aesthetics of narcissism*. Publicado originalmente na revista *October* nº1, primavera de 1976, pp. 57-64; retomado em JONES, Amelia e WARR, Tracey (eds.). *The artist's body*. London: Phaidon, 2000. pp. 277-280.

LAZZARATO, Maurizio. *Pour une redéfinition du concept de « bio-politique »*, Multitudes online, 1997. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article426>> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Du biopouvoir à la biopolitique*. Multitudes, 2000. Disponível em <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article207>> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Puissances de l'invention*. Paris: Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

\_\_\_\_\_; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LÉVY, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris: La Découverte, 1997.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la virtualisation ?* sd. Disponível em: <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/virtuel/virt1.htm>, Acesso em 02 de março de 2008.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

\_\_\_\_\_. *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg. Videobrasil*. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/ensaio.asp>>,. Acesso em 10 de janeiro de 2008.

LOPES, Denílson. *A fraternidade é Vermelha*. In: *Cinema dos anos 90*. Denílson Lopes (org.), Chapecó: Argos, 2005.

LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

LYOTARD, Jean-Fançois. *L'inhumain: Causeries sur le temps*. Paris: Editions Galilée, 1988.

\_\_\_\_\_. *La Condition post-moderne*. Paris: Minuit, 1979.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

\_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

\_\_\_\_\_. *Essais sur la signification au cinéma*. Tome 1&2. Paris: ed. Klincksieck, 1968. 2nd tirage 75.

MIGLIORIN, Cezar. *O dispositivo como estratégia narrativa*. In: LEMOS, André (et al). *Livro da XIV Compós: narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_; BRASIL, André. *Saddam e Cicarelli: nossas imagens*, Revista Cinética: 2007. Disponível em:  
<<http://www.revistacinetica.com.br/saddamcicarelli.htm>> Acesso em 12 de janeiro de 2008.

\_\_\_\_\_; FELDMAN, Ilana. *Instantâneos sobre Retrato Celular*. Revista Cinética: 2007. Disponível em:  
<<http://www.revistacinetica.com.br/retratocelelular.htm>> - Acesso em 12 de janeiro de 2008.

MILLER, Henry. *A hora dos Assassinos (um estudo sobre Rimbaud)*. Porto alegre: L&PM, 2003.

MOLFETTA, Andrea. *O diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano*. Texto apresentado no 6º Encontro Anual da Socine.



NAGIB, Lucia. *Imagens do mar: visões do paraíso no cinema brasileiro atual*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001. Disponível em: [reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4658/1/NP7NAGIB.pdf](http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/4658/1/NP7NAGIB.pdf) -. Acesso em 25 de novembro de 2007.

NEGRI, Antonio. *Fabrique de Porcelaine: Pour une nouvelle grammaire du politique*. Paris: Éditions Stock, 2006.

\_\_\_\_\_. *Exílio: seguido de valor e afeto*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *O evento terrorista*. In: MOURAO, Dora e LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005.

NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité à l'écran*. Bruxelas: De Boeck, 2002.

NOGUEZ, Dominique. *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1987

\_\_\_\_\_. *Éloge du Cinéma Expérimental*. Paris: Éditions Paris Experimental, 1999.

ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Méridien Klincksieck, 1995.

OMAR, Arthur. *O Anti-Documentário provisoriamente*. In: *Cinemas*, nº 8. 1990, pp.179-203.

PAÏNI, Dominique. *Le Temps exposé*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

PARENTE, André (org). *Imagem-Máquina – A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PARFAIT, Dominique. *Video; un art contemporain*. Paris: Editions du regard, 2001.

PASOLINI, Pierre Paolo. *Ecrits sur le cinéma*, Presses universitaires de Lyon: « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », N°42, 1987.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Vida Capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RAJCHMAN, Jonh. *As Ligações de Deleuze*. Lisboa: Actividades Editorias, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

\_\_\_\_\_. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aux Bords du politique*. Paris: La Fabrique, 1998.

\_\_\_\_\_. *La Mésentente: Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

\_\_\_\_\_. *La Haine de la démocratie*. Paris: La Fabrique, 2005.

\_\_\_\_\_. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.

\_\_\_\_\_. *La Fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

\_\_\_\_\_. *La poétique du savoir A propos de « Les noms de l'histoire »*. Mise en ligne le mardi 25 janvier 2005b.

Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1876>> Acesso em 14 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Peuple ou multitudes?* Multitudes. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article39>> Acesso em 8 de fevereiro de 2008.

RENOV, Michael. *Subject of documentary*. University of Minesota Press, 2004.

\_\_\_\_\_. *New Subjectivities: Documentary and Selfrepresentation in the Post-Verité Age*, in *Documentary Box 7*, 1995.

\_\_\_\_\_. *Investigando o sujeito*. In: MOURAO, Dora e LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Surveying the subject: an introduction*. Disponível em: <http://www.planeta.terra.com.br/arte/fetichismo/videoarte/renov.htm>. Acesso em 12 de novembro de 2006.

\_\_\_\_\_. *The end of autobiography or the new beginnings?* Disponível em: <http://www.wv.nl/homepage/history/seminars/99renov.htm>. Acesso em 15 de novembro de 2006.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto. *Documentário e Virtualização; Proposta para uma microfísica da prática documentário*. Tese de Doutorado, UFRJ/ECO, 2005.

RIFKIN, Jeremy. *L'âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*. Paris: La Découverte, 2005.

ROCHA, Glauber. "A Estética da fome". In: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme/MEC, 1987.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ninguém é deleuziano*. Jornal O povo. Fortaleza, 18 de novembro de 1995.

ROSSET, Clemont. *O princípio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ROUCH, J. *Le vrai et le faux. Traverses*, n.47 (Ni vrai ni faux). Paris: Centre George Pompidou, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *Materialismo, imanência e política: sobre a teoria da ação de Giorgio Agamben*. In: O Comum e a experiência da Linguagem. Sedlmayer, S.; Guimarães, C.; Otte, G. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et L'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*. Paris: PUF, 2000.

SEEL, Martin. *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*. Paris: Armando Colin, 1993.

SENNETT Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. S. Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Cultura do Novo Capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Reccord, 2006.

SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter (eds.). *Future Cinema*. Londres: MIT Press, 2003.

SIBILIA, P. (2003). *Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica* in CD-Rom da XII Compós. Disponível em: [www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2003/GT12TB6.PDF](http://www.comunica.unisinos.br/tics/textos/2003/GT12TB6.PDF) Acesso em 04 de dezembro de 2006.

SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. In: O fenômeno urbano. Velho, O. (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SIMONDON Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Res L'invention Philosophique. Paris: Aubier, 1987.

\_\_\_\_\_. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. In: Documentário no Brasil: tradição e transformação. Teixeira, F. E. (org.) São Paulo: Summus, 2004.

TOSCANO, Alberto. *La disparation :Politique et sujet chez Simondon*. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1576> Acesso em 14 de fevereiro de 2008.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à Distance – Déplacement virtuel et réseaux numériques (Pourquoi nous ne croyons plus la television)*. Paris: Harmattan, 1997.

VALVERDE, Monclar. *A dimensão Estética da Experiência*. Textos de Cultura e Comunicação, 37/8, dez 1997.

VEYNE, P. *Foucault révolutionne l'histoire. In: Comment on écrit l'histoire.* Paris: Seuil, 1978.

VIRÍLIO, Paul. *A máquina de visão. Do fotograma à videografia e infografia: a humanidade na "era da lógica paradoxal".* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

\_\_\_\_\_. *Guerra e Cinema.* São Paulo: Boitempo, 2005.

VIRNO, Paolo. *Les anges et le general intellect.* Multitudes 18, 2004. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1572>> Acesso em 12 de fevereiro de 2008.

\_\_\_\_\_. *Multidão e princípio de individuação.* Revista Trópico, 2001. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1479,1.shl>> Acesso em 16 de fevereiro de 2008.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90.* In: Praga – estudos marxistas n.9, jun/2000.

\_\_\_\_\_. *Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contra-mão do ressentimento.* In: *Estudos de Cinema: Socine II e III/Socine.* São Paulo: Annablume, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. *La Subjectivité à Venir.* Paris: Flammarion, 2006.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

## Imagens

### Anexo I



*Rua de Mão Dupla*, (2003), de Cao Guimarães (Figura I)

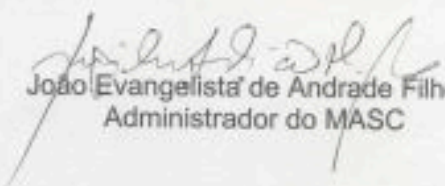


Fabricação dos objetos para o trabalho *Novas Bases para a Personalidade* de Ricardo Basbaum (Figura II)

# RECIBO

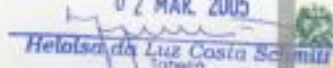
Recebemos do Grupo "Vaca Amarela...", a obra intitulada "Doação do NBP", para ser analisada pelo Conselho Consultivo do MASC, para possível incorporação ao acervo do Museu de Arte de Santa Catarina.

Florianópolis, 01 de outubro de 2004

  
João Evangelista de Andrade Filho  
Administrador do MASC

**CARTÓRIO LUZ**  
RUA DEODORO, 169  
Autentico a presente fotocópia, por ser uma  
reprodução fiel do documento original que me foi  
apresentado, com o qual concito, do livro dos fé.  
Florianópolis,

02 MAR. 2005

  
Heloisa da Luz Costa Schmitt  
Tabela



PA

G.A.A. - /2005

Recibo do Coletivo Vaca Amarela (Figura III)



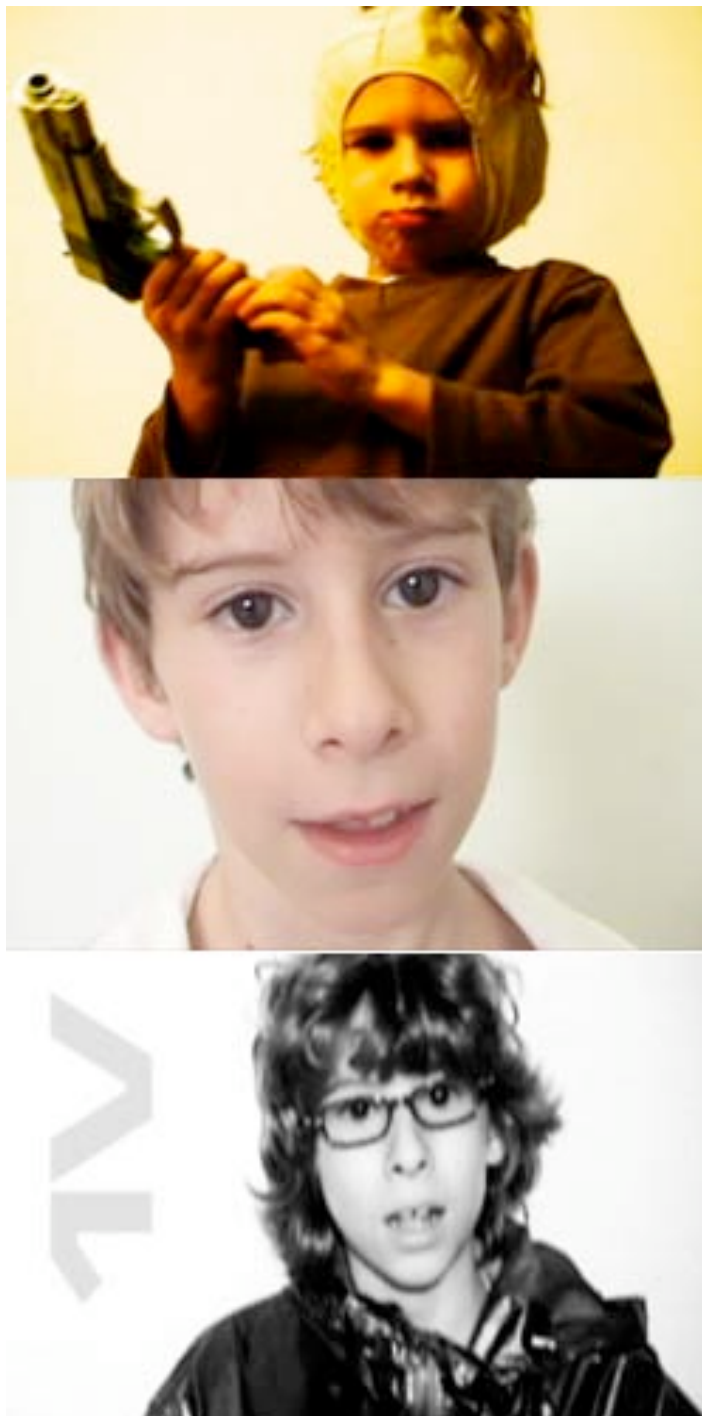


*A Última Foto*, de Rosangela Rennó (Figura IV)

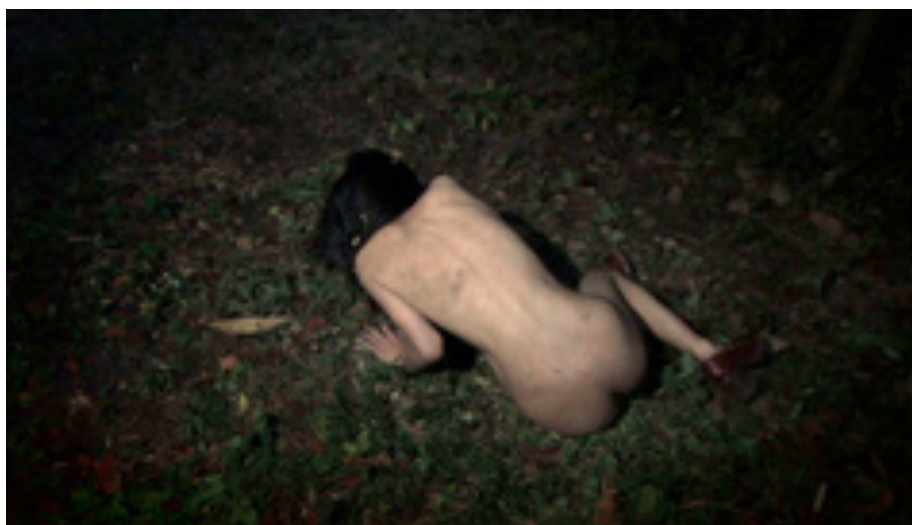


*Os Catadores e a Catadora* (2000), de Agnès Varda (Figura V)





Três imagens de videos de Carlos Magno com seu filho  
*Imprescindíveis* (2003), *Andrômeda* (2005) e *AntesdTudo* (2003).  
(Figura VI)



*Aka Ana* (2007), de Antoine D'Agata (Figura VII)



*Os catadores e a catadora*, (2000) de Agnès Varda (Figura VIII)



*Os catadores e a catadora*, (2000) de Agnès Varda (Figura IX)



*Lost, Lost, Lost*, (1976) de Jonas Mekas (Figura X)



Foto do site com os vídeos dos Barrados no Big Brother (Figura XI)





*A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner (Figura XII)



*A pessoa é para o que nasce* (2003), de Roberto Berliner (Figura XIII)



*Estamira*, de Marcos Prado (2006) (Figura XIV)



*Estamira*, de Marcos Prado (2006) (Figura XV)

## Anexo II

### Filmes, vídeos, instalações e trabalhos audiovisuais citados:

33 (2003 Brasil), de Kiko Goifman  
*Ação e Dispersão* (2003 Brasil), Cezar Migliorin.  
*Aka Ana* (2007 França), de Antoine D'Agata.  
*Andrômeda* (2005 Brasil), Carlos Magno.  
*Antesd Tudo* (2003 Brasil), Carlos Magno.  
*Barrados no Big Brother* (2006 Brasil), Rede Globo.  
*Basic Training* (1971 USA), de Frederick Wiseman.  
*Os Catadores e a Catadora* (2000 França), de Agnès Varda.  
*Chronique d'un été* (1961 França), de Jean Rouch e Edgar Morin.  
*Daniela Cicarelli* (2006), Youtube.  
*Dez* (2002 Irã), de Abbas Kiarostami.  
*Domestic Violence* (2002 USA), de Frederick Wiseman.  
*Edifício Master* (2002 Brasil), de Eduardo Coutinho.  
*Estamira* (2006 Brasil), de Marcos Prado.  
*Gosto de Cereja* (1997 Irã), Abbas Kiarostami.  
*High School* (1994 USA), de Frederick Wiseman.  
*Imprescindíveis* (2003 Brasil), Carlos Magno.  
*Jardim Nova Bahia* (1971 Brasil), de Aluysio Raulino.  
*Jaguar* (1957 França), de Jean Rouch.  
*Jogo de Cena* (2007 Brasil), de Eduardo Coutinho.  
*Kalashnikov* (2005 Brasil), Carlos Magno.  
*Lost, Lost, Lost* (1976 USA), de Jonas Mekas.  
*Mato Eles?* (1982 Brasil), Sérgio Bianchi.  
*Model* (1980 USA), de Frederick Wiseman.  
*Moi un noir* (1958 França), de Jean Rouch.  
*Nelson Freire* (2003 Brasil), de João Sales.

*No sex last Night* (1992 França), de Sophie Calle.

*Nostalgia* (1971 USA), Hollis Frampton.

*Novas Bases para a Personalidade* (2007 Brasil), de Ricardo Basbaum.

*No rastro do camaleão* (2007 Brasil), de Eric Laurence.

*Passaporte Húngaro* (2001 Brasil), de Sandra Kogut.

*A pessoa é para o que nasce* (2003 Brasil), de Roberto Berliner.

*Primary* (1960 USA), de Robert Drew.

*Puma – A marca que mistura.* – comercial de tv

*O Resto Nosso de Cada Dia* (2003 Brasil), de Pablo Lobato e Cristina Maure.

*Retrato Celular* (2007 Brasil), Andrucha Waddington.

*Rua de Mão Dupla* (2003 Brasil), de Cao Guimarães.

*Serras da Desordem* (2005 Brasil), de Andréa Tonacci

*Time-code* (2000 USA), Mike Figgis.

*Todo Punk é católico* (2003 Brasil), Carlos Magno.

*A Última Foto* (2007 Brasil), de Rosangela Rennó.

*O Vento nos levará* (1999 Irã), Abbas Kiarostami.

*Vacances Prolongées* (2000 Holanda), de Johan Van der Keuken.

*Wavelength* (1967 USA), de Michael Snow.



