



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Migliorin, Cezar

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

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 32, julio-diciembre, 2009, pp.
101-116

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766006006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



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

Cezar Migliorin

Universidade Federal Fluminense



1. Do conexionismo na arte e no documentário

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

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

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

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

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

2. Do conexionismo no capitalismo contemporâneo

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

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

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

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

////////////////////////////////////

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

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

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

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

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

7. Produzido com recursos da CEMIG/Governo de Minas

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

3. Da negação dos dispositivos: dois filmes⁵

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

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

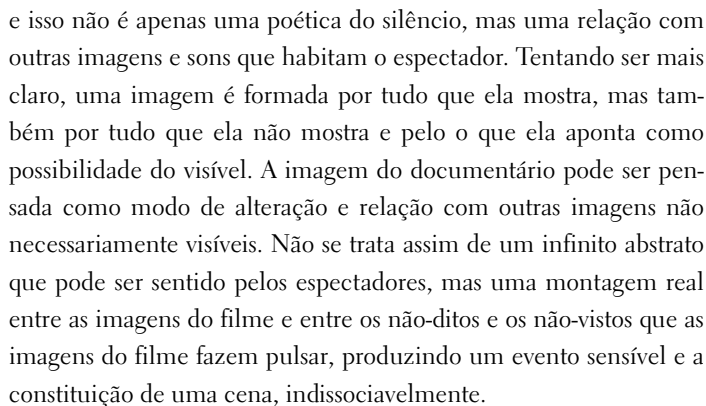
Sábado à Noite é um filme complexo envolto em uma grande simplicidade. Um dos maiores riscos do documentário contemporâneo reside no distanciamento do realizador e do filme da possibilidade de enfrentamento com o que lhe acontece. Essa fórmula funciona mais ou menos assim: o filme se coloca em uma situação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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

////////////////////////////////////

Referências

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