

A montagem como gesto político no documentário ensaístico¹

Renata Fonseca Catharino² (mestranda – UFRJ)

1 Trabalho apresentado no XVI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel Ensaio Fílmico.

2 Mestranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientadora: Prof. Dra. Anita Leandro. Graduada em Comunicação Social-Cinema pela Universidade Federal Fluminense.

Resumo:

O artigo propõe um mapeamento de operações de montagem presentes em obras fílmicas ensaísticas, explorando como essas operações, ao assegurarem às imagens um sentido múltiplo, aberto à intervenção do espectador, potencializam o alcance político do cinema. Serão analisadas três obras ensaísticas: *Videogramas de uma revolução* (H. Farocki e A. Ujica, 1992), *Os catadores e a catadora* (A. Varda, 2000) e *Serras da Desordem* (A. Tonacci, 2006).

Palavras-chave:

documentário, ensaio, montagem, política.

Abstract:

This article proposes a mapping of some montage techniques used in essayistic films, exploring how these operations potencialize the political scope of cinema by ascribing multiple senses to the images and demanding an active spectator. We will analyse three documentary films: *Videograms of a revolution* (H. Farocki and A. Ujica, 1992), *The gleaners and I* (A. Varda, 2000) and *Serras da Desordem* (A. Tonacci, 2006).

Keywords:

documentary, essay, montage, politics.

Introdução

Neste artigo propomos uma entrada possível para pensarmos a potência política do documentário ensaístico, partindo inicialmente da articulação entre estética e política proposta por Jacques Rancière (2005; 2010). Para Rancière, a tarefa política da arte não se restringiria a transmitir mensagens ou representar ideologias, referindo-se antes à possibilidade das obras intervirem na organização de um espaço-tempo comum, na partilha do sensível. Assim, entendemos como obras de arte politicamente interessantes aquelas que promovem a desnaturalização dos discursos de poder, a indeterminação de identidades, a multiplicação de sentidos, ou seja, uma desregulação da partilha.

Entendemos o documentário ensaístico como um modo de produção cinematográfica inerentemente compromissado com essa desregulação, ao adotar um tipo de agenciamento narrativo que foge dos regimes representativos ou informativos – regimes comprometidos com um ideal controlado de verdade – para se construir a partir de uma lógica digressiva, experimental e fabuladora. A prática documental se desfaz da tarefa de oferecer uma representação fidedigna do real para se colocar como produção, experiência do real.

Para este artigo, gostaríamos de pensar a maneira como a montagem atravessa operações comuns ao documentário ensaístico, presentes nos filmes *Videogramas de uma revolução* (H. Farocki e A. Ujica, 1992), *Os catadores e a catadora* (A. Varda, 2000) e *Serras da Desordem* (A. Tonacci, 2006), as transformando em estratégias críticas, dotadas de forte potência política.

A primeira dessas operações é a inflexão subjetiva, ou presença do realizador. Em *Os catadores e a catadora*, Agnes Varda está explicitamente presente durante todo o tempo – seu corpo, sua voz, suas escolhas, lembranças e encontros são os verdadeiros condutores da narrativa. Entretanto, o filme não adquire tons confessionais, e nós gostaríamos de pensar como essa tessitura afetiva não individualista pode ter um limite político.

Nos outros dois filmes, os contornos políticos parecem relativamente explícitos, já que *Videogramas de uma revolução* aborda a revolução romena de 1989 que depôs a ditadura comunista de Ceausescu, e *Serras da Desordem* nos narra a história do índio Carapiru depois que sua tribo sofre um ataque de fazendeiros e é praticamente dizimada.

Porém, o que gostaríamos de defender aqui é que a forte dimensão política desses filmes não é dada tanto por seus conteúdos, mas principalmente pelas operações narrativas e estéticas que costumam suas temáticas. As práticas em jogo aqui são a reencenação, no caso de *Serras da Desordem*, e a reutilização de imagens de arquivo no caso de *Videogramas de uma revolução* e, mais uma vez, em *Serras da Desordem*.

É importante ressaltar que, apesar de comuns, essas três estratégias (inflexão subjetiva, reencenação e uso de imagens de arquivo) não são exclusivas do documentário ensaístico, nem se constituem em gestos políticos em si. Podemos pensar em várias apropriações bem clássicas e pouco questionadoras dessas práticas – por exemplo, as imagens de arquivo são usadas muitas vezes como provas cabais, ou ilustrações para um evento histórico e a encenação como um artifício narrativo mais palatável e sedutor para nos apresentar uma reconstituição de fatos. Feita essa introdução, partamos para a análise dos filmes.

Os catadores e a catadora

O objeto do documentário de Varda é a atividade de catar; a cineasta se debruça sobre as mais variadas possibilidades dessa prática: catar lixo, catar alimentos, catar objetos descartados e, a variação que ela assume para si, catar imagens. O olhar de Varda não atribui um teor de posse ou consumo ao catar, e sim uma dimensão experimental; catar é muitas vezes o desdobramento de um encontro afetivo.

Essa dinâmica do encontro atravessa o filme: encontros entre pessoas, entre pessoas e objetos, entre Varda e as imagens que filma e entre as próprias imagens. Por isso defendemos que não há espetacularização do eu na inflexão subjetiva de Varda, mas sim abertura ao encontro, ao deixar-se ser afetado pelo outro.

Apropriando-nos de um conceito de Elena del Río (1998), gostaríamos de pensar as imagens de *Os catadores e a catadora* como corpos afetivos-performativos. No lugar da dimensão mimética, representacional da imagem, está em jogo sua dimensão performativa, ou seja, as imagens enquanto materialidades que se ligam não por um encadeamento causal, e sim por uma aproximação guiada por ritmos, cores, fluxos de memória; a imagem como um corpo que trava relações, que forja formas de vida, que afeta e transforma.

É a montagem que garante esse estatuto às imagens, colocando-as em relação, em tensão. Seguindo esse ritmo de transitoriedade e de indeterminação do encontro, a montagem opera por uma associação afetiva alógica, por uma potência de contato (RANCIÈRE, 2003) que passa rapidamente de uma batata a uma recordação de viagem, a uma infiltração no teto, a uma pintura, a uma entrevista, a caminhões na estrada. Cada nova imagem que aparece afeta todas as outras, dotando o filme de várias camadas de sentido. Esboça-se na tela a construção de um inventário afetivo que a cada momento tem suas “regras” de coleção alteradas pelos encontros; tanto os encontros que nos são apresentados objetivamente pelas imagens como os que se dão formalmente entre as próprias imagens.

Em última instância, os próprios sentidos engendrados pela obra se tornam também cambiantes. O exemplo mais significativo é o da própria definição da atividade de catar. Se o filme se inicia com a apresentação teoricamente rígida de um verbete do dicionário, no decorrer das imagens a palavra “catar” só faz acumular definições, que nunca se excluem. Ao fim do filme, *catar* não se torna um “super” conceito, totalizante, que abarcaria diversos subconceitos, mas sim um conceito em trânsito (LEONE, 2011), um conceito que se modifica a cada caso.

Videogramas de uma revolução

Videogramas de uma revolução é composto apenas por imagens produzidas durante os cinco dias da revolução romena. São imagens que se dividem entre imagens “oficiais”, filmadas e transmitidas pela rede de TV romena, imagens feitas pelos revolucionários depois de tomarem o estúdio de TV e imagens de cinematografistas amadores, que capturavam com urgência e avidez – nas ruas ou das janelas de suas casas – o que se desenrolava frente aos seus olhos.

Ao invés de encararem essas imagens como documentos inertes, que serviriam como provas materiais, ilustrações para recontarmos o advento da revolução “tal como foi”, Farocki e Ujica lidam com as imagens de maneira arqueológica. A montagem manipula com liberdade as imagens: avança, retrocede, reenquadra, congela, tratando-as como uma materialidade plástica, arquivos que devem ser escavados, questionados, postos em novas redes de relações e sentidos.

Essa manipulação investigativa e curiosa não busca encontrar nas imagens algum conteúdo oculto, que poderia vir à tona como novo esclarecimento para o evento. Farocki e Ujica não têm a intenção de esgotar essas imagens, extrair delas explicações, mas sim evidenciar seu caráter problemático, complexo de imagens que ao mesmo tempo registram e performam um acontecimento histórico.

Assim, a relação que os cineastas estabelecem com a história, com a representação e escritura da história em imagens não passa mais pela estrutura clássica de uma lembrança narrativa da história. *Videogramas de uma revolução* busca explicitar o acontecimento, em todo seu teor contingente e paradigmático. A multidão insurgente na praça, a interrupção da transmissão do comício do ditador Ceausescu, as imagens tremidas e pouco nítidas dos cinegrafistas amadores representam uma descontinuidade no curso da história, uma suspensão das certezas, uma abertura a vários futuros possíveis.

Através da montagem, portanto, o estatuto das imagens da revolução é transformado. De imagens informativas ou espetaculares – imagens “ao vivo” –, elas passam a imagens performativas, que não se deixam capturar definitivamente por discursos estabelecidos – imagens “vivas” (BRASIL, 2009). De *imagens-fato* – aquelas que nos são fornecidas constantemente pela mídia e com as quais não temos muito a fazer (AGAMBEN, 1998), pois já estão prontas – passam a *imagens-potência* – que convocam um olhar crítico do espectador, evidenciando seu lugar como eminentemente político.

Serras da Desordem

Serras da Desordem, documentário de 2004, dirigido por Andrea Tonacci ocupa um lugar bastante singular na produção documentária brasileira. O filme narra a história do índio Carapiru, da etnia awá-gujá, que escapou de um ataque de fazendeiros que dizimou sua família e vagou por dez anos até ser encontrado pela FUNAI habitando em uma pequena vila de camponeses na Bahia. Carapiru foi levado para Brasília e, durante uma entrevista com a presença de um intérprete da mesma etnia, descobriu-se que esse intérprete era seu filho, também sobrevivente do ataque. Carapiru é então levado de volta para sua tribo.

Na época, foi para este desfecho – o reencontro com o filho e a volta para a aldeia – que as mídias voltaram sua atenção, transmitindo-o com espetacular dramaticidade. A proposta narrativa de *Serras da Desordem*, entretanto, é completamente outra.

Mais do que narrar um evento que seria especial por ser tão pouco provável, Tonacci parece interessado em fazer do seu encontro singular com a história de Carapiru uma análise crítica das outras dimensões históricas que cruzam e compõem esse encontro, apontando para a possibilidade de repensá-las e reescrevê-las. Em última instância, é o questionamento da nossa relação com a história e com sua representação por imagens que está em jogo em *Serras da Desordem*.

Para criar a estrutura espaço-temporal complexa que nos incita essa série de questões, Tonacci combina imagens de arquivo, trechos reencenados, depoimentos, e imagens do reencontro de Carapiru com aqueles que integraram sua história.

A junção de imagens reencenadas com imagens do reencontro atual inviabiliza a leitura da história de Carapiru como mera lembrança cronológica; as temporalidades se condensam, privilegiando a intensidade daquelas experiências, os afetos e relações de poder ali envolvidos.

A inserção de imagens de arquivo, por sua vez, expande o trabalho de escritura e reescritura histórica para outros campos. A história do Brasil, a história do cinema brasileiro, a história das representações culturais, a história do encontro do branco com o índio estão todas ali presentes, em uma dimensão problemática. Irrumpem quase sempre em cortes desconcertantes, rasgando a narrativa. Essa estranheza nos força a criar novas vias para pensar essas questões.

Além disso combinados à representação da história pessoal de Carapiru, os arquivos alçam-na a um plano não tão pessoal assim. São imagens que simultaneamente dizem e não dizem respeito a Carapiru, que tornam sensível a mediação de Tonacci, que nos lembram que antes de tudo, o filme é fruto do encontro singular entre ele e Carapiru.

Serras da Desordem se coloca assim como limite da combinação improvável de todas essas histórias, que também são nossas, compondo uma partilha que compreende Carapiru, aqueles que conheceu ao longo da vida, Tonacci e o próprio espectador.

Considerações finais

A potência política em *Os catadores e a catadora*, *Serras da Desordem* e *Videogramas de uma revolução* aparece na irredutibilidade de suas imagens a qualquer discurso estabelecido e a uma representação tradicional da história. Como sugeria Rancière, a força política da arte não reside em suas mensagens, mas em sua capacidade de desregular espaços e tempos, de abalar estruturas de sensibilidade e cognição.

Na montagem de Varda, Tonacci, Farocki e Ujica, espaços e temporalidades se amalgamam em fluxos de intensidades; não há julgamentos morais ou raciocínios simplistas em causas e consequências. O olhar que os autores voltam para as imagens que filmam é questionador, curioso, atento. A montagem revela que o filme é sempre fruto de encontros – entre os realizadores e os personagens e objetos filmados; entre os realizadores e as imagens; entre as imagens e o espectador – ou seja, revela um trabalho de constante experimentação.

Ao espectador é convocada uma postura também crítica – ainda que pela via afetiva. As imagens não se dispõem a uma apreensão passiva; é preciso pôr-se em relação com a obra, inventar seus próprios caminhos de fruição, inaugurar sentidos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: *Image et Mémoire*. Paris: Hoebeke, 1998.
- BRASIL, André “O ensaio: pensamento ao vivo” In. FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CAETANO, Daniel (org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008.
- FRANCO, Juliana Cardoso. *Eu sou uma imagem – Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2012.
- LEONE, Luciana di. *De Trânsitos e Afetos: Alguma Poesia Argentina e Brasileira no Presente*. Tese de Doutorado. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions , 2003.
- _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. “Política da arte”. In: Revista Urdimento – Outubro de 2010 - nº15, pp.45-59.
- RIO, Elena del. *Powers of Affection: Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1998.