

Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise

César Guimarães
Victor Guimarães

Resumo: Diante do crescente interesse em torno da dimensão política do cinema documentário, o artigo compara dois modos principais de apreensão do fenômeno e aponta algumas escolhas teóricas e metodológicas aí implicadas. Destacamos o predomínio da representação como operador analítico nos estudos sobre o tema e ensaiamos a proposição de uma visada alternativa, que tem como referência central o conceito de *partilha do sensível* e leva em conta os modos próprios de produção – ou de invenção – política do documentário. Ao final, apresentamos, para fins heurísticos, uma breve análise de *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), buscando investigar as possibilidades singulares de invenção política sustentadas pelo filme.

Palavras-chave: documentário; política; representação; partilha do sensível

Abstract: From politics on documentary to documentary politics: notes for a perspective of analysis.

Facing the upgrowing interest about the political dimension of documentary cinema, this article compares two ways of apprehension and points out some theoretical and methodological choices there implied. We emphasize the prevalence of representation as an analytical operator in the studies about the theme and practice the proposition of an alternative regard, which is based on the concept of *distribution of the sensible* as a central reference and it takes into account the ways of production – or invention – themselves of the documentary politics. By the end, we present, for heuristic purposes, a brief analysis of *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), attempting to investigate the singular possibilities of political invention in the movie.

Keywords: documentary; politics; representation; distribution of the sensible

No campo dos estudos sobre o cinema documentário, a dimensão política dos filmes adquiriu renovada relevância nos últimos anos e contou com a adoção de diferentes quadros conceituais e modelos explicativos: às vezes, recorrendo a categorias consolidadas

no domínio da teoria e da crítica cinematográfica; outras – mais raramente – apostando na invenção de novos procedimentos analíticos, em interlocução com matrizes conceituais que não apenas aquelas do repertório consagrado da análise fílmica. Artigos recentes dedicados ao tema em revistas e em congressos científicos (MIGLIORIN, 2010, 2011; BERNINI, 2001; MARQUES, 2007; RUSSO; DE LA PUENTE, 2010; RODRIGUEZ, 2010) e, em especial, a publicação de um número sobre “documentário social e político” pela revista luso-brasileira *Doc Online* em 2010, oferecem indícios dessa redescoberta contemporânea da política no cinema pela via do documentário.

No editorial daquela edição da *Doc Online*, lemos: “a dimensão social e política tem sido, no passado, no presente e (asseguramos nós) também no futuro do documentário, uma dimensão que lhe é indissociável” (FREIRE; PENAFRIA, 2010, p. 2). Na mesma direção, Miguel Pereira aponta que “questões como a ética, a política e a ideologia são campos necessariamente presentes em qualquer forma de cinema documentário” (PEREIRA, 2010, p. 30).

Se o documentário é esse cinema “engajado no mundo” (COMOLLI, 2001, p. 102), que não se faz sem o embate com o outro e com o próprio mundo social, sua dimensão política é inegável. A vida social é constituída por diversas *mises en scène* em combate umas com as outras, que desempenham uma função mediadora, assumindo o papel de *terceiro* ou entre-dois que liga um e outro, eu e não-eu. Espelho, ator, fábula, narrativa, espetáculo ou imagem se dão a ver em uma cena que põe um ator frente a um espectador, personagens diante de um sujeito, um corpo diante de outro, uma imagem diante de uma coisa. O que é próprio do gesto cinematográfico é que ele faz passar pelas grades da escritura do filme essas *mises en scène* que animam a vida social (COMOLLI, 2008, p. 99). A dimensão política de um filme (ficção ou documentário) deve ser procurada, portanto, nos modos potenciais que ele encontra para cifrar, com seus recursos expressivos, as cenas mais amplas do mundo histórico e social que o circundam e o atravessam. A isso seria preciso acrescentar ainda a participação vital do espectador como sujeito do julgamento tanto estético quanto político (MONDZAIN, 2008, p. 2007). Eis, então, como a *mise en scène* criada pelos filmes vincula-se à cena da política:

Política é o que fabrica o vestígio e a relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador); política é a cena em que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo (é o motivo narrativo que prevalece no cinema); como é também política a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sala de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social (COMOLLI, 2008, p. 13).

Dizer que todo documentário tem uma dimensão política graças à sua vinculação material e simbólica com as questões sociais do seu tempo constitui a porta de entrada de uma discussão de longa data, impossível de resumir aqui. Notemos de passagem, apenas, que, mesmo em obras que buscaram traçar o sinuoso percurso do documentário, desde a

sua invenção até os dias de hoje, como o fizeram, por exemplo, Guy Gauthier (1995) e François Niney (2002), a caracterização da dimensão política do documentário, ao entrecortar diferentes periodizações e estilísticas, alcança tanto uma extensa gama de obras quanto outra mais circunscrita, que enfeixa os filmes alinhados à propaganda ou ao “cinema militante”, em um espectro que vai da esquerda (Joris Ivens e Chris Marker) à direita (Leni Riefenstahl) – só para citar nomes emblemáticos. Diante dessa dificuldade incontornável, este artigo, modestamente, compara dois modos de apreensão do aspecto político do documentário e aponta algumas escolhas teóricas e metodológicas aí implicadas.

A política no documentário

No campo particular dos estudos em Comunicação, os Estudos Culturais impulsionaram várias investidas analíticas em torno da dimensão política do cinema. Se o livro *Representation*, organizado por Stuart Hall (1997), reúne algumas análises exemplares de filmes e outros materiais midiáticos, tendo em vista uma relação entre representações culturais e práticas sociais, uma investida mais recente que segue essa trilha são os estudos de Douglas Kellner (2001) sobre filmes como *Rambo* e *Ases Indomáveis*.

Como aponta Robert Stam (2009), a chegada dos Estudos Culturais ao campo dos estudos do cinema, a partir da década de 1960, ampliou o foco das análises. Se teorias anteriores – como a semiótica do cinema – se preocupavam com os códigos especificamente cinematográficos, os Estudos Culturais situaram o cinema no contexto ampliado das práticas culturais: “os estudos culturais interessam-se menos pela ‘especificidade da mídia’ e pela ‘linguagem cinematográfica’ do que por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2009, p. 250). Vários desses trabalhos investigaram a representação de grupos sociais marginalizados em um conjunto de obras cinematográficas, ou a emergência de questões de política nacional e internacional em um filme específico.

Outra corrente teórica que situou a dimensão política do cinema no campo mais amplo da cultura foi o multiculturalismo. A partir dos anos 1980, o projeto multiculturalista buscou denunciar – e desconstruir – os estereótipos veiculados historicamente pelo cinema industrial, configurando o que Stam denominou “luta pela descolonização da representação” (STAM, 2009, p. 297). O foco dessas investigações eram os padrões historicamente constituídos de figuração de grupos minoritários, como negros, mulheres e homossexuais.

Tanto nas investigações inspiradas pelos estudos culturais quanto nas análises multiculturalistas, predominam a noção de *representação* e a premissa de que todo filme, seja de ficção ou documentário, “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 55).

Se essa inscrição do cinema no vasto conjunto das práticas sociais de significação tem produzido resultados relevantes, gostaríamos, porém, de problematizar certas escolhas teórico-metodológicas que amparam tal perspectiva. A dificuldade aqui reside no fato de que a dimensão política do cinema é situada fora dele – nomeadamente, nas lutas dos grupos minoritários –, e às análises caberia identificar em que medida os filmes correspondem ou não a uma representação mais justa e plural desses grupos. As abordagens multiculturalistas, por exemplo, ao privilegiarem uma “estética da verossimilhança” (STAM, 2009, p. 304), correm o risco de pressupor uma mimese ideal, apontando erros ou distorções nas formas de representação das minorias. Além disso, muitas abordagens desconsideram a dimensão formal dos filmes e do dispositivo cinematográfico, concentrando-se em aspectos temáticos, na linha narrativa e na construção dos personagens. Como aponta Stam, “a priorização da representação social, da trama e da personagem leva com frequência a uma negligência das dimensões cinematográficas específicas dos filmes” (STAM, 2009, p. 304).

O predomínio da noção de *representação* é um traço distintivo também daqueles estudos que, ao se voltarem para o documentário, tomam a política como *ponto de partida* e interrogam os modos pelos quais o filme dá a ver uma questão política presente no mundo social. Nesse sentido, os estudos abordam os modos como o documentário se volta para temas como a violência urbana no Brasil (SOUZA, 2010), as estruturas de classe na Argentina (BRAVI, 2010) ou mesmo as campanhas de candidatos a cargos públicos e as utopias de um século (PEREIRA, 2010). Essa maneira de encarar a política no documentário sobressai em vários estudos sobre o tema. Embora essa via analítica ofereça resultados bastante relevantes, encontramos aí uma dificuldade teórico-metodológica que gostaríamos de destacar.

Se tomarmos a política como *ponto de partida*, ou seja, se consideramos que uma questão é de natureza eminentemente política – aprioristicamente – e então partimos para a análise dos filmes apoiados unicamente na noção de representação, corremos o risco de tomá-los apenas como um *sintoma* do mundo político e social. O gesto político aparece dado de antemão: restaria ao analista reconhecer, nos filmes, os modos como essas questões se veem refletidas, ou os indícios que religam os filmes à vida política e social. Dessa forma, a análise corre o risco de negligenciar o potencial que os filmes têm de inventar gestos políticos: um gesto que não é da ordem de um *sintoma*, mas de uma *produção*, feita com os meios próprios do cinema.

Embora reconheçamos que essa “sintomatologia” do mundo – e da política – pela via do cinema tenha produzido excelentes análises, gostaríamos de indicar outra abordagem possível. Trata-se de um viés teórico-metodológico que não desconsidera as relações entre cinema e mundo político-social, mas que leva em conta sobretudo os modos próprios de *produção* – ou de invenção – política do documentário.

As políticas do documentário

Em outra perspectiva, já não se trata mais de tomar a política no documentário como *ponto de partida* – selecionando para a análise aqueles filmes que “falam de política” – mas sim como *ponto de chegada*, ou seja: trata-se de dizer em que medida um documentário realiza um gesto político, ainda que não “fale de política” em termos usuais. Para tornar mais clara essa perspectiva, apresentaremos a maneira com que Jacques Rancière vem conceituando as relações entre arte e política.

Para o autor, as condições e possibilidades de uma arte política hoje devem ser pensadas em termos bastante distintos daqueles privilegiados pelas discussões – que atravessaram o século XX – sobre a “politização da arte” ou sobre a “arte engajada” (RANCIÈRE, 2004; 2005a). Segundo o filósofo, “a arte não é política pelas mensagens e pelos sentimentos que ela transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais” (RANCIÈRE, 2004, p. 36). Em outras palavras, a arte não é política porque se dirige aos temas políticos do mundo e busca configurá-los esteticamente pela mediação dos recursos expressivos de que dispõe ou inventa.

Nesse sentido, não basta que um filme represente uma questão política para que seja considerado um “filme político”. Nem mesmo aquela arte que se destina a revelar as estratégias e as estruturas da ordem dominante – e aqui o exemplo dos documentários de “denúncia social” deve ser apontado – pode ser considerada política apenas devido a essa atitude de desvelamento. Para Rancière, se a arte pode ser considerada política, é porque ela compartilha com a própria política uma característica fundamental. Aqui, é preciso esclarecer qual é a concepção de política com a qual estamos lidando. Nas palavras de Rancière – e em franca oposição à maioria das noções de política com as quais estamos acostumados a operar –, a política não é essa atividade que inclui processos de agregação, consentimento, organização dos poderes e sistemas de legitimação. Em suma, “a política não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder” (RANCIÈRE, 2004, p. 37). A esses processos, o autor dá o nome de “polícia” (RANCIÈRE, 1996, p. 35).

Para Rancière, a própria organização da vida social passa por uma distribuição dos corpos segundo suas ocupações e por uma validação daqueles que têm direito à fala e à visibilidade. Nesse sentido, a política é primordialmente “o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas” (RANCIÈRE, 2005a, p. 2). Segundo o filósofo, a política começa muito antes – e se distingue radicalmente – dos processos de distribuição do poder: ela é, justamente, a constituição de uma cena em que aquela “parcela dos sem parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 27) reivindica um direito de fala e de posição. A política seria justamente aquilo que põe em causa os ordenamentos da sociedade, a atividade que “rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou a sua ausência a partir de um pressuposto

que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Ou ainda:

A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em introduzir novos sujeitos e objetos nela, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (RANCIÈRE, 2004, p. 38).

Por meio do conceito de “partilha do sensível”, o autor vincula, no mesmo movimento, a arte e a política, uma vez que a arte também tem a capacidade de reconfigurar o comum de uma comunidade, de produzir novas figuras materiais e simbólicas da partilha do sensível (RANCIÈRE, 1995; 1996; 2004; 2005b). Assim como a política, a arte tem o potencial de perturbar as evidências do sensível ao reconfigurar tais partilhas, pois o que liga as práticas artísticas à questão do comum é “a constituição, ao mesmo tempo material e simbólica, de um certo espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas ordinárias da experiência sensível” (RANCIÈRE, 2004, p. 36). A arte tem a possibilidade de inventar novos espaços e tempos e, com isso, constituir outras figuras de comunidade – que deslocam as já existentes na ordem estabelecida do mundo.

O que está em jogo na dimensão política do cinema, nesses termos, é “a ruptura de um esquema da adequação entre a distribuição das condições ou ocupações e a distribuição de corpos e equipamentos corporais adaptados a essas condições e ocupações” (RANCIÈRE, 2005a, p. 5). O cinema documentário é político (de saída, em termos substantivos) quando produz – material e simbolicamente – uma reconfiguração da partilha do sensível, e não, simplesmente, quando se dirige a temas considerados políticos (reconhecidos, imediatamente, nos eventos, situações ou nos personagens filmados). A nós caberia, portanto, identificar a “politicidade sensível” (segundo os termos do autor) própria do documentário, o modo como o seu fazer ou a sua prática – a visibilidade e os modos de dizer por ele produzidos – toma parte no comum, isto é, intervém “na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Ao tomar parte no comum, o documentário teria a chance, portanto, de instituir outras repartições de espaços e tempos nos quais se situam os sujeitos.

Se é inegável que o documentário figura necessariamente as questões políticas da vida social, é preciso, contudo, investigar como tais figurações produzem rearranjos materiais e simbólicos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. Se a política é o conflito sempre recomeçado em torno do comum de uma comunidade, a potência política de um documentário só pode ser aquela que produz – com seus meios expressivos – uma recombinação dos signos capaz de desestabilizar as evidências dos ordenamentos sociais dominantes. Não apenas *sintoma*, mas *produção*.

Dessa forma, não se trata de negligenciar as questões que estão para além do cinema, mas de conceber a relação dos filmes com a política sob outro olhar. Como aponta César Migliorin, “o filme quando se aproxima de uma determinada cena traz consigo uma

outra cena que também não está fixa, não está dada nem acabada” (MIGLIORIN, 2009, p. 245). Do ponto de vista das políticas do documentário, a relação com os contextos históricos e sociais está necessariamente presente, porém é preciso ir aos filmes para analisar não apenas como determinada questão política é figurada, mas a maneira com que cada documentário inventa um gesto político singular – ou não inventa gesto político nenhum – ao produzir uma relação com o mundo histórico e social.

Se queremos pensar o devir político do documentário, faz-se necessária uma atenção especial à forma dos filmes, já que a politização não está garantida *a priori*. Como ressalta o teórico e crítico de cinema português André Dias (2010), “uma leitura política do cinema tem de passar pela matéria imanente dos filmes”. Não advogamos, entretanto, uma vocação formalista para a análise da dimensão política do documentário. Se os aspectos temáticos não bastam, os formais, tomados isoladamente, também não. Um formalismo excessivo é o principal risco metodológico de uma análise dessa natureza, que tende a concentrar-se na potência das imagens como eminentemente política, desconsiderando qualquer relação com um contexto histórico-social. Afinal, a forma sempre deve ser analisada “em relação ao diálogo que estabelece com o espectador e com seu contexto histórico” (MARQUES, 2007, p. 2). Mais propriamente, trata-se de revelar “imagens e sons operando resistências no nível mesmo da linguagem” (MIGLIORIN, 2010, p. 24), mas em constante remissão ao fora de campo dos filmes. Em tensão e diálogo com seu contexto, cada filme produz uma determinada combinação de imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjo esse que tem o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade.

É importante salientar, contudo, que essa análise dos possíveis gestos políticos dos filmes não tem um modelo ideal. Não se trata, como bem aponta Ana Rosa Marques, de uma “busca por uma forma ideal para representar questões políticas” (MARQUES, 2007, p. 1). Se Rancière é um autor importante para pensar as possibilidades políticas dos filmes, sua teoria não oferece um modelo para a apreensão da sua dimensão política. Isso seria um contrassenso, e iria de encontro à própria concepção de política que apresentamos aqui.

Se a política é sinônimo de invenção, de começo – ou de natalidade, na bela formulação de Hannah Arendt (2008) – então cada filme inventa a política a seu modo. Por conseguinte, a medida para a análise do gesto político do cinema não pode advir de um modelo, pois envolve, necessariamente, a cada vez, considerações sobre o contexto histórico-social dos filmes e suas escolhas estéticas singulares, que não podem ser valorizadas ou desvalorizadas *a priori*.

O real ficcionado

As proposições teóricas que esboçamos deixam o percurso analítico em aberto, propositadamente. Caberá às análises a tarefa de investigar o devir político do documentário perscrutando a matéria imanente dos filmes e traçando, junto com eles, o desenho de suas relações com a vida social. Seguindo esse espírito, ensaiamos a seguir, apenas

para fins heurísticos, um comentário em torno da escritura de *Juízo*, de Maria Augusta Ramos (BRASIL, 2007).

Este filme poderia facilmente ser estudado pelo viés da representação de questões de natureza política. O documentário coloca em primeiro plano uma temática das mais pungentes no debate público brasileiro: a situação de adolescentes que cometeram crimes – os chamados “menores infratores” – com todo o seu espectro de problemas, que vão da estrutura da legislação até a profunda desigualdade social brasileira. Além disso, o filme traz para o centro da cena sujeitos marcados pela invisibilidade e pela exclusão – um grupo social formado quase que exclusivamente por jovens pobres e negros. Contudo, se é inegável que o tema de *Juízo* é da maior importância e que os sujeitos para os quais dirige seu olhar compõem um grupo minoritário, a complexidade e a potência das invenções estéticas do filme nos instigam a deslindar suas possibilidades políticas para muito além da representação de questões sociais problemáticas.

As duas cartelas que abrem o filme de Maria Augusta Ramos expõem o traço mais marcante de seu dispositivo: diante da impossibilidade legal de filmar os rostos dos adolescentes infratores, a realizadora escala outros jovens, moradores de bairros igualmente pobres, para substituir os acusados no filme. O que essa decisão – tomada a partir de uma impossibilidade – produz é a configuração de uma situação desafiadora para o espectador.

Nas sequências que se passam em uma sala da II Vara da Infância e Adolescência do Rio de Janeiro, o jogo dos enquadramentos, operado pela montagem, é semelhante. Num plano geral vemos todos os atores envolvidos: a promotora, à esquerda; a juíza, em posição central; o defensor público, à direita; e o adolescente infrator, de costas para nós e de frente para a juíza. Com o rigor da tradição do cinema direto, o filme nos coloca diante de uma cena em que os sujeitos operam conjuntamente. Em seguida, vemos a juíza ocupar o campo, tomada em primeiro plano, fazendo perguntas incisivas ao adolescente à sua frente. Quando o contracampo é revelado, no entanto, tudo muda: não se trata mais do registro direto, não vemos o adolescente que vimos de costas, mas o ator que o substitui.

O espectador é tomado pela inquietude. Sabemos bem que aquele sujeito em cena não é o mesmo ao qual se dirigiu a juíza, mas, mesmo assim, a cada plano, sua fala continua a mobilizar nossa crença e nossa dúvida, nossa identificação e nosso distanciamento. A situação é perturbadora: quando o jovem ator responde, em lugar do réu, adivinhamos em seu rosto e em seus silêncios dilemas semelhantes, imaginamos destinos comuns: também ele, o ator, encontra-se ameaçado pela “situação de risco social” à qual sucumbiu o “menor infrator”. Como escreveu Andréa França, “o filme exhibe uma fronteira precária e obscura entre ator e personagem” (FRANÇA, 2008, p. 94). José Carlos Avellar, por sua vez, descreveu muito bem o que há de mais inventivo no dispositivo criado pelo filme:

Juízo não vê propriamente o personagem que o jovem não-ator interpreta, mas sim o jovem que interpreta. Este quase-ator não faz parte da cena, mas está numa outra cena que se superpõe àquela que interpreta, está em cena como a pessoa que realmente é. Está presente, visível, mas como se fosse o fora de quadro da cena, como se fosse apenas uma sombra do que realmente se encontra na luz do ponto de vista dramático. Sem perder de vista a luz, vemos a sombra. Isso que, numa ficção, desmontaria a encenação – o ator, por uma razão qualquer, mais aparente que o personagem que interpreta –, aqui, ao contrário, torna a cena mais expressiva (AVELLAR, 2010, p. 128).

Mais de uma vez, os dois personagens postos em diálogo não se entendem. Mais de uma vez, temos certeza de que a língua utilizada no tribunal não é a mesma que aqueles jovens falam em seu cotidiano. Ao justapor, por uma operação de montagem, sujeitos filmados que ocupam tempos distintos, separados entre os acontecimentos reais e sua reencenação, o filme torna explícita a divisão do sensível existente socialmente. A juíza e os adolescentes não apenas discordam ou têm dificuldades ocasionais de entendimento: mais que isso, habitam mundos distintos, em que é possível ou não ocupar determinados espaços, sentir ou não determinadas coisas. Os dois personagens se instalam em universos distantes, “assim como a favela distinta da cidade: em fusão, dentro dela e simultaneamente fora dela” (AVELLAR, 2010, p. 124).

No campo – em registro documental – aparecem as instituições judiciária e disciplinar, com seus discursos, seus procedimentos de punição e de docilização dos corpos. No contracampo – em registro ficcional – surge todo um outro campo de expressão sensível, dado não apenas nas peculiaridades do discurso das crianças e adolescentes (seu vocabulário, sua entonação, o ritmo de sua fala, seu modo de reagir – entre o espanto e o total desconhecimento – aos termos técnicos e legais que os acuam), mas igualmente encarnado nos corpos, gestos, olhares, nas pequenas atitudes. A presença dos corpos (e dos afetos que eles portam) se evidencia fortemente nas sequências em que os atores se encontram nos espaços da prisão (sobre os quais se derrama uma luz mortiça e embaçada, a rebater no azul manchado das paredes descascadas), com seus tempos mortos (talvez a coisa mais insuportável do encarceramento), tempos lentos e pesados, que se só se pode ocupar (ou fazer passar) parcialmente, improvisando-se alguma brincadeira (inspirada talvez no “Jogo das Três Marias”, mas feita com as cabeças das escovas de dente, com o cabo quebrado para impedir sua transformação em arma) ou os exercícios físicos feitos nos beliches de cimento (barcos improváveis nos quais os jovens se penduram, acima do chão encharcado e enlameado).

Nos espaços carcerários, os meninos logo desenvolvem uma resistência que lhes é exigida como meio de sobrevivência, forçados a adotarem um contínuo estado de prontidão diante das admoestações dos colegas, dos insultos dos vigilantes, das ordens cotidianas que impõem a humilhação e o silêncio (como a ordem de comer em silêncio e abaixar a cabeça na mesa assim que terminar, escondendo o rosto).

Em certo momento, um dos adolescentes maiores e mais fortes, acusado de assalto à mão armada, desafia amistosamente um garoto mais novo, comparando seus bíceps, e pergunta se ele sabe o significado da tatuagem que ostenta no braço. O mais novo diz que ignora o significado da inscrição “Jesus Cristo” e afirma que a fez apenas porque gostava, o que leva o mais velho a lhe lançar uma reprimenda (“Faz bagulho que nem sabe o significado”). Essa postura de afirmação da força e da esperteza contrasta fortemente com a sequencia que exhibe a vista das mães. Em um vasto salão, as nuças e as cabeças raspadas, que havíamos visto enfileiradas, surgem agora envolvidas pelos afagos das mãos maternas, como se os meninos, obrigados a se tornarem espertos para “não rodarem”, recuperassem, por instantes, a condição que lhes fora roubada. Sem que possamos identificar os rostos (alguns vistos apenas de viés), os planos, breves, trazem um pequeno mosaico de Madonas no cárcere.

Ao mesmo tempo em que explicita a partilha como divisão efetuada no sensível – ao exhibir a divisão entre o mundo das instituições (juizado de menores ou prisão) e o mundo dos jovens – o filme reconfigura a partilha como constituição da comunidade. Para que o outro comum se institua, entretanto, não basta que o real seja representado ou capturado: é preciso que haja campo e contracampo, alguém que demande e alguém que responda à altura. Quando uma jovem acusada de pequeno furto contraria todas as expectativas e decide não aceitar o perdão que lhe está sendo concedido pela justiça – pois julga que voltar para casa seria pior – a instabilidade da cena inaugura todo um campo de possíveis, ainda que de forma terrível. Sua decisão não tem cabimento, e a palavra é bem essa: a potência de sua encenação faz com que os enquadramentos usuais dentro dos quais ela poderia ser encaixada pareçam insuficientes; sua *performance* não cabe em nenhum quadro estabelecido de antemão. Ela permanecerá inteiramente incompreendida: juíza, promotora, advogado de defesa, a mãe, ninguém entende o gesto injustificável. Talvez apenas o espectador, mas não sem dificuldade e assombro. Mais à frente reencontraremos essa menina. Ela parece mais velha – para nossa surpresa – de rosto quase grave, pensativa, fumando, tendo ao fundo as paredes sem reboco dos barracos e acima, o labirinto da fiação elétrica. Sobre a imagem, o letreiro: “40. Furto. Estuda e vive com a mãe”.

Se “os recortes do que é visível e do que é dizível dependem da nossa força de imaginação e de invenção do real” (MIGLIORIN, 2010, p. 20), *Juízo* revela-se um filme político não porque exhibe o que era necessário mostrar ou denunciar (a injustiça irreparável – de caráter social – que recai sobre os “menores infratores”), mas porque faz da impossibilidade (de alcançar plenamente o mundo deles) uma plataforma para a invenção estética e política. O filme faz muito mais do que mostrar um domínio da experiência que é recusado e mantido – à força – invisível pelos poderes que dele se acercam, autorizados a vigiar, controlar e punir: ele redistribui, reparte de outra maneira o mundo comum no qual o universo dos “menores infratores” aparecia justamente mantido à parte, incluído por exclusão.

Duas passagens, colocadas em paralelo pela montagem, traduzem de modo admirável essa figura política inventada pelo filme: na primeira, com a presença de duas atrizes,

duas jovens mães são indiciadas sob a acusação de terem roubado a máquina fotográfica de um turista austríaco. Elas respondem em uníssono à interpelação enfática da juíza; os seus olhares acolhem, ora ressabiados, ora cabisbaixos, a dura “lição de moral” que a juíza administra aos que “não têm juízo” (como se diz comumente). Visivelmente irritada, ela lhes censura não apenas o ato cometido, mas o fato de sequer poderem sustentar a condição de mãe, ao legarem aos seus filhos esse exemplo. As duas escutam atentas, mas as palavras da juíza não as alcançam. Na segunda passagem, uma das garotas, agora não mais no papel da personagem, reaparece amamentando o filho, sentada na cama, ao lado do berço, no exíguo espaço do quarto. “Fecha o olho pra mimi”, ela diz. Bem desperto, o menino pergunta por alguém (talvez outra criança, um amigo, quem sabe...); a mãe responde que ele está na rua; levanta-se, toma o filho pela mão e o conduz para a rua. A encenação, que permitira a esta jovem mãe assumir vicariamente o papel de outra, revela-se um frágil abrigo diante das forças brutas do real, que se avizinham – no espaço e no tempo – na borda mesmo do quadro. A linha de fronteira entre os regimes da ficção e do documentário se rompeu perigosamente, tanto para o filme quanto para os sujeitos filmados. Mas, para o espectador, esse perigo é experimentado com a liberdade do julgamento estético e político.

Referências

- ARENDETT, H. (2008). Introdução na política. In: *A promessa da política*. Rio de Janeiro: Difel, p. 144-265.
- AVELLAR, J. C. (2010). A câmera lúcida. In: MIGLIORIN, C. (Org). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- BERNARDET, J-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- BERNINI, E. (2001). La via política del cine argentino. *Los documentales. Kilómetro 111*, n. 2.
- BRAVI, C. (2010). Cine, política y clases populares en *Los inundados* de Fernando Birri. *Imagofagia*, n. 2, oct.
- COMOLLI, J-L. (2001). Sob o risco do real. Cinema contra o espetáculo. In: *forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal / FAFICH.
- _____. (2008). *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DIAS, A. (2010). “*Papel atea cinza: filmes perante W.G. Sebald*”. Belo Horizonte: Cine Humberto Mauro. (Comunicação oral).
- FRANÇA, A. (2008). O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. *Revista FAMECO*. Porto Alegre, n. 36, ago.
- FREIRE, M.; PENAFRIA, M. (2010). Documentário social e político. *Doc On-Line*, n.8, p. 2-3.
- GAUTHIER, G. (1995). *Le documentaire, un autre cinema*. Paris : Nathan.
- HALL, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Thousand Oaks: California: Sage, Open University.
- KELLNER, D. (2001). *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo: Edusc.
- MARQUES, A. R. (2007). A questão da forma no documentário político. In: *XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)*. Santos: (Anais em CD-ROM)

- MIGLIORIN, C. (2009). A política do documentário. In: FURTADO, B. *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, vídeo arte, games...*v. 1, p. 243-265, São Paulo: Hedra.
- _____.(2010). Documentário brasileiro recente e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (Org.) *Ensaíos no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- MONDZAIN, M-J. (2007). *Homo spectator*. Paris: Bayard.
- NINEY, F. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran*. Essai sur le principe de réalité documentaire. Bruxelles: De Boeck.
- PEREIRA, M. (2010). A representação da política no documentário brasileiro In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaíos no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- RANCIÈRE, J. (1995). *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- _____.(1996). *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34.
- _____.(2004). Politiques de l'esthétique. In: *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- _____.(2005a). *Política da Arte*. São Paulo, SESC Belenzinho. Disponível em: <www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>. Acesso em: 10 mar. 2011.
- _____. (2005b). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.
- RODRIGUEZ, I. (2010). Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán. *Imagofagia*, n. 2, oct.
- RUSSO, P.; DE LA PUENTE, M. (2010). El cine documental social-militante contemporáneo en la construcción de memorias e identidades. In: *Imagofagia*, n.1, abr.
- SOUZA, G. (2010). O social bate à porta do audiovisual: o debate sobre violência urbana a partir do documentário *Notícias de uma guerra particular*. *Doc Online*, n. 8.
- STAM, R. (2009). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas : Papyrus.
- VANOYE, F. ; GOLIOT-LÉTÉ, A. (2006). *Ensaio Sobre Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus.

César Guimarães é professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG e pesquisador do CNPq.

cesargg6@gmail.com

Victor Guimarães é mestrando em Comunicação Social junto ao PPGCOM-FAFICH-UFMG e integrante da Diretoria de Pesquisa da Associação Imagem Comunitária (Grupo de Pesquisa e Experimentação em Mídias de Acesso Público).

zictorzictor@gmail.com

*Artigo recebido em agosto
e aprovado em outubro de 2011*