

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO RELAÇÕES PÚBLICAS

ÁLVARO BERNARDI

DISSENSO E PARTILHA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:
encontros com o filme “*Doméstica*”, de Gabriel Mascaro

Porto Alegre
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Bernardi, Álvaro
Dissenso e Partilha no Cinema Contemporâneo:
encontros com o filme "Doméstica", de Gabriel
Mascaro / Álvaro Bernardi. -- 2016.
69 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.
Coorientador: Felipe Diniz.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Relações Públicas, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Comunicação. 2. Cinema Documentário. 3.
Estética. 4. Partilha do Sensível. I. Rocha da Silva,
Alexandre, orient. II. Diniz, Felipe, coorient.
III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO RELAÇÕES PÚBLICAS

ÁLVARO BERNARDI

DISSENSO E PARTILHA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:

encontros com o filme “*Doméstica*”, de Gabriel Mascaro

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Relações Públicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
Prof. Ms. Felipe Diniz

Porto Alegre

2016

DISSENSO E PARTILHA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:

encontros com o filme “*Doméstica*”, de Gabriel Mascaro

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Departamento de Comunicação
Social da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul como requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Comunicação Social,
Habilitação Relações Públicas

Aprovado em:..... de de

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (orientador) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS)

Prof. Ms. Felipe Diniz (coorientador) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Ms. Gabriela Ramos de Almeida

Prof. Ms. João Fabrício Flores da Cunha

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha mãe, Cléo, meu pai Lauro, e meus irmãos, Guilherme, Luiza, e Ana Laura, pelos afetos compartilhados, nas diferentes idades e cidades em que nos encontramos (e nos encontraremos). A meu pai e minha mãe, especialmente, gostaria de agradecer a possibilidade de ter vivenciado e aprendido *à beça* com vocês, sobre assuntos e temas tão diversos (e que hoje me são caros), como a política, o cinema, às agroecologias, as plantas, a música, a educação, a cidade, a dança, o teatro, os livros, a alteridade, os *outros mundos possíveis...* Dessa forma, acredito que muito do meu interesse por questões geralmente relacionadas ao *relativismo*, ou melhor, ao *perspectivismo* - e que de alguma forma também fomentaram a escrita desse trabalho (embora eu só viria a denominar e conhecer esse termos depois, na faculdade) - sinto que comecei experimentando e aprendendo com vocês dois <3<3<3<3<3<3.

Ao meu coorientador Felipe Diniz, agradeço a parceria e as indicações finais (e certas) sobre as novas direções que esta monografia vinha tomando. Ao meu orientador Alexandre Rocha da Silva, agradeço a confiança, os comentários e as leituras sempre atentas e criteriosas do texto. Sem dúvida, elas foram decisivas na elaboração dessa monografia. Aos dois meu muito obrigado, e espero que continuemos os bons encontros, na academia, no cinema, e na comunidade.

Para finalizar, pela via da *montagem afetiva*: à UFRGS, à Fabico, ao Gpesc, ao RU, ao IA, ao campus do vale, ao CV, à casa de estudante; as aulas dos profess@res Alexandre, Daniela, Rudiger, Catafesto, dos Anjos, Marcelo, Felipe, André, Márcio, Jamer, Máximo, Eliana, Rudimar; à 2013, às ciclo faixas, à defesa pública da alegria, ao Largo Vivo, ao FitaRec, à Casa Paralela, ao Manifestasol, ao devir-mulher; à Belem Novo, ao Centro Histórico, à Cristóvão; à P.F.Gastal, à ocupação Pandorga e a sala Redenção; aos secundaristas. Nesse momento, alegríssimo, gostaria, então, de terminar a composição desse coletivo, oferecendo axé e tekoporã aos queridxs amig@s e companheir@s, Guilherme(<3), Luciano(<3), Ana(<3), Mario (<3) Maurício(<3), Julia P(<3), Julia G(<3) e Julia Z(<3<3<3); com os quais, nesses últimos seis (6) anos, pude compartilhar experimentos, dilatações sensíveis, conversas e alegres encontros engajados no presente. “Vaamôôô”<3<3>3>3>3<.

RESUMO

A pesquisa *Dissenso e partilha no cinema contemporâneo: encontros com o filme “Doméstica”, de Gabriel Mascaro*, está dividida em quatro partes. Em um primeiro momento, revisamos as principais linhas de força do pensamento estético e político do filósofo Jacques Rancière. Num segundo momento, apresentamos um percurso histórico dos regimes de identificação das artes, a fim de compreender a constituição do atual regime estético das artes, bem como suas implicações para a relação entre arte e política. Num terceiro momento, destacamos alguns elementos do filme *O Homem com uma Câmera (1929)*, de Dziga Vertov, que viria a se tornar uma referência para os documentaristas contemporâneos. Na sequência, situamos alguns autores do campo da comunicação que vêm discutindo hoje os aspectos estéticos e políticos do cinema documentário, e propomos pensar a política no documentário, a partir da dimensão da organização formal dos filmes. Por fim, no último capítulo, a partir das noções de partilha do sensível e dissenso, analisamos os componentes estéticos do filme *“Doméstica”*, de Gabriel Mascaro, a fim de compreender como esse filme têm operado os agenciamentos estéticos e políticos. Dessa forma, entendemos que o cinema documentário é político, quando produz – material e simbolicamente – uma reconfiguração da partilha do sensível.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação, Cinema documentário, Estética, Partilha do Sensível.

ABSTRACT

The search, *Dissent and Distribution of the Sensible in contemporary cinema: encounters with the film "Domestic"*, by Gabriel Mascaro, are divided into four parts. As a first approach, we review the main topics in Jacques Rancière aesthetic and political thought. As a second point, we introduce a historical course around art's identification issue, in order to comprehend the aesthetic art issue in its current constitution, as well as its involvements with arts and politics relations. As a third moment we focus in some elements and discussions around *O homem com uma câmera (1929)*, by Dziga Vertov, who became a central reference for contemporaneous documentary filmmakers. Then we refer to some authors in the communication studies who discusses nowadays the aesthetic and political aspects of documentary, as well as we propose to relate the documentary's politics to the film's formal aspects. Finally, we analyze a film that compose our *corpus*, based on the concepts previously reviewed, as an approach to these film operation into aesthetic and political agencies. That way, we find out the documentary cinema is political in fact, when it develops - material and symbolically - a reconfiguration of the sensible distribution.

Keywords: Communication, Documentary Cinema, Distribution of the Sensible, Aesthetics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - os sete (7) adolescentes/personagens/patrões/fotógrafos.....	46
FIGURA 2 – as sete (7) domésticas/protagonistas	47

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. DA POLÍTICA À ESTÉTICA.....	14
2.1 DEMOCRACIA.....	14
2.2 DISSENSO E DESENTENDIMENTO.....	15
2.3 POLÍCIA E POLÍTICA.....	17
2.4 SUJEITOS POLÍTICOS	18
2.5 PARTILHA DO SENSÍVEL.....	20
2.6 POLÍTICA DO DISSENSO E POLÍTICA DA MULTIPLICIDADE.....	23
3. DA ESTÉTICA À POLÍTICA.....	26
3.1 REGIME ÉTICO E REGIME REPRESENTATIVO.....	27
3.2 REGIME ESTÉTICO DAS ARTES.....	28
3.3 REVOLUÇÃO ESTÉTICA.....	30
3.4 ARTE E POLÍTICA NO REGIME ESTÉTICO.....	34
4. POLÍTICA & CINEMA.....	38
4.1 DZIGA VERTOV – O HOMEM COM UMA CÂMERA.....	38
4.2 POLÍTICAS DO DOCUMENTÁRIO.....	41
5. ANÁLISES.....	45
5.1 METODOLOGIAS.....	45
5.2 DOMÉSTICA - GABRIEL MASCARO.....	46
5.3 PRIMEIRO VETOR: A PARTILHA DO SENSÍVEL	48
5.3.1 O DISPOSITIVO.....	48
5.3.2 A MONTAGEM.....	52
5.4 SEGUNDO VETOR: O DISSENSO.....	55
5.4.1 O DISPOSITIVO.....	55
5.4.2 A MONTAGEM.....	57
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65

1. INTRODUÇÃO

Muitos foram os debates em que a teoria e a crítica cinematográficas se debruçaram sobre os múltiplos aspectos em torno das articulações que permeiam a relação entre cinema, estética e política. Seja nos estudos pioneiros de Eisenstein e Vertov na União Soviética dos anos 1920; nos manifestos que acompanharam os *cinemas novos* do Terceiro Mundo – textos como a “Eztetyka da fome” de Glauber Rocha, ou “Cinema e Revolução”, de Julio García Espinosa - nos *années rouges* da revista *Cahiers du Cinéma* pós 1968, nas pesquisas dos Estudos Culturais britânicos ou nas perspectivas multiculturalistas dos anos 1970 (GUIMARÃES, 2011). Recentemente, obras de autores como Jacques Rancière (2009) e Jean Louis Comolli (2008) vêm recolocando a dimensão política do cinema como um tema incontornável. No campo da comunicação brasileiro, pesquisadores como Ivana Bentes, César Migliorin, André Brasil, Andréa França Martins, Cezar Guimarães, Victor Guimarães, Claudia Mesquita, Ilana Feldman, entre outros, têm encontrado, em algumas obras do cinema nacional recente, ligadas ao campo do documentário, um fértil terreno para explorar a vinculação entre questões estéticas e políticas que atravessam a contemporaneidade.

Encontros como o *Colóquio Internacional “Cinema, Estética e Política”*¹, que acontece anualmente na UFMG, por exemplo, vem trabalhando e problematizando os cinemas produzidos aqui no Brasil principalmente, mas eventualmente de outros países, em que as discussões em torno da política, da comunidade, da alteridade, da democracia, da cidade, entre outras, têm sido pensadas a partir dos filmes e seus agenciamentos estéticos e políticos, ou ainda, na relação entre estética e política. Dessa forma, a política tem aparecido em um número crescente de trabalhos, menos como uma questão temática, relacionada aos engajamentos, a política partidária ou as defesas de causas ideológicas, e mais na dimensão da organização formal dos filmes. Nesse sentido, Jacques Rancière (2005) considera que arte não é política apenas pelas mensagens que ela transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais e os conflitos políticos, e propõe pensarmos na arte enquanto uma intervenção que possibilita reconfigurar o mundo sensível.

¹ Promovido pelo Grupo de Pesquisa "Poéticas da Experiência", vinculado ao Programa de Pós

Especialmente aqueles filmes que dialogam com o cinema documentário, vêm fazendo-nos refletir sobre esse potencial do cinema em deslocar e partilhar o sensível. 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” (GUIMARAES, 2011); é, portanto, diante dessas forças do mundo que o circundam e friccionam que esse cinema inventa uma série de dispositivos e abordagens: seja colocando-se sobre o risco do encontro e da relação, ficcionalizando situações, promovendo práticas subjetivas e confessionais ou deslocando, na montagem, as imagens dos seus lugares convencionais, entre outros procedimentos estéticos empregados em um número crescente de filmes. Sendo assim, se “fazer documentário também é inventar um mundo, inventar quem se filma, numa invenção com a realidade, em tensão com as marcas do real e com aquilo que existe antes e depois do filme” (MIGLIORIN, 2015. pg. 57), poder-se-ia formular os problema de pesquisa que guiarão este trabalho: um principal, Como se dão as relações entre arte, estética e política nas teorias de Jacques Rancière? - e dois secundários, Como o cinema responde a estas problemáticas? Como dispositivo e a montagem de *Doméstica* (2012) operam a partilha do sensível e o dissenso?

Este trabalho, portanto, objetiva, de maneira geral, aprofundar os conceitos de política e estética à luz de Jacques Rancière, a fim de compreender algumas possibilidades políticas para o cinema documentário. Para tanto, será preciso realizar um percurso teórico que permita aprofundar os conceitos referidos para evidenciar os possíveis diálogos e articulações com os materiais fílmicos. Os conceitos de Rancière, eventualmente revisitados por outros autores, permitirão construir uma metodologia de análise da estética do filme do corpus, que será operacionalizada a partir das noções de *partilha do sensível* e *dissenso*. Dentre tantos filmes documentários brasileiros recentes, delimitamos um filme para análise: *Doméstica*” (2012), de Gabriel Mascaro. Escolhemos este filme por acreditarmos que ele constrói um interessante dispositivo, que nos instigou a pensar as relações entre o cinema e aquilo que (pode) lhe atravessar; mais propriamente, o próprio mundo político, social, cultural, tecnológico, subjetivo, existencial que o circunda, e para o qual os documentaristas e o próprio cinema acabam por retornar. Como nos lembra Cezar Migliorin (2011, pg. 16), ao evocar a imagem de uma “máquina-cinema” (sob influencia de Deleuze e Guatarri), onde, segundo ele, se “trata de não perder o mundo,

mas não tê-lo como garantia, como se ele estivesse estado sempre lá, aguardando o documentarista captar a coisa em si. Máquina-cinema porque inseparável do que não é cinema”. Nesse sentido, parecia-nos frutífero pensar esse filme em relação ao desenvolvimento das discussões teóricas, e às problemáticas² acerca dos desafios estéticos e políticos de uma cinematografia documentária contemporânea, ainda hoje interessada nas minorias, no “povo” ou nos “excluídos”.

Nosso percurso metodológico, portanto, dar-se-á a partir da descrição dos elementos da linguagem cinematográfica que constituem a estética destes filme, e que dão a ver seus regimes de visibilidade específicos, bem como as experiências de partilha do sensível e do dissenso, nos termos da materialidade do próprio filme. Num primeiro momento, faremos uma apresentação geral do filme “Doméstica” para, em seguida, do ponto de vista da *partilha do sensível*, descrevermos os aspectos do dispositivo e da montagem, a fim de entender as maneiras de ver e de dizer fabricadas por essas imagens e sons. Num terceiro momento, do ponto de vista do *dissenso*, descreveremos os mesmos elementos formais da análise anterior, a fim de observar os agenciamentos estéticos que puderam intervir e reconfigurar o visível e o dizível social.

Desde já, é importante salientar que, para Jacques Rancière (2009), há uma indissociabilidade entre estética e política. Para o autor, a estética é *ontologicamente* anterior à política, como veremos através da noção de partilha do sensível. Em nosso percurso teórico, no entanto, inicialmente, optamos por desmembrar essas noções para, logo em seguida, aproximá-las novamente, conforme o desenvolvimento do primeiro capítulo. A partir do segundo capítulo, com o aprofundamento do regime estético, e também no capítulo da análise do filme, essa indissociabilidade volta a aparecer, principalmente a partir das noções de dissenso e partilha do sensível.

O trabalho está organizado, portanto, em quatro (4) capítulos. O primeiro, “Da Política à Estética”, revisa as principais linhas de força do pensamento político do filósofo Jacques Rancière, a fim de compreender os principais deslocamentos operados no vocabulário político tradicional e no próprio entendimento contemporâneo da “política”. A partir das noções de democracia, dissenso, igualdade, política, polícia e sujeito político, chegaremos, então, à noção de partilha do sensível.

² Discussões que já vêm sendo colocadas desde pelo menos o texto seminal para a cinematografia documentária, “Cineastas e Imagens do Povo” (2003), de Jean Claude Bernardet; mas que ainda hoje continua com força, vide os trabalhos de Claudia Mesquita, Illana Feldman, Cezar Guimarães, Cezar Migliorin, André Brasil, entre outros pesquisadores.

Conceito chave no pensamento do autor, a partilha do sensível permite pensarmos as relações entre cinema e política a partir do que têm em comum, ou seja, posições e movimentos dos corpos, repartições do visível e do invisível e formas organizar e reconfigurar o sensível. Por fim, introduz-se a crítica que Maurizio Lazzarato (2009) dirige a Jacques Rancière, a fim de contornar os possíveis riscos de uma *política do dissenso*.

O segundo capítulo, “Da Estética à Política”, apresenta um percurso histórico dos regimes de identificação das artes, a fim de compreender a constituição do atual regime estético das artes, bem como suas implicações para a relação entre arte e política. Para tanto, acompanhamos o percurso de Rancière que, retomando alguns momentos da tradição da estética, com Kant, Schiller, Hegel, busca elementos para reelaborar a vitalidade do pensamento estético na contemporaneidade. Por fim, introduzimos a noções de *eficácia* estética em Rancière, de maneira a aprofundar o entendimento dos desafios de uma ‘política da arte’ no regime estético.

No terceiro capítulo, *Política e Cinema*, primeiramente destacamos alguns elementos do filme *O Homem com uma Câmera (1929)*, de Dziga Vertov, que viria a se tornar uma referência para os documentaristas contemporâneos. Influenciado pelo ideário vanguardista, construtivista, esse filme pode ser considerado um precursor de um ‘cinema político’ que está interessado menos na representação do que nas reconfigurações do mundo sensível. Na sequência, situamos alguns autores do campo da comunicação que vêm discutindo hoje os aspectos estéticos e políticos do cinema documentário, a partir de procedimentos analíticos que dialogam com matrizes conceituais que não apenas aquelas do repertório consagrado da análise fílmica.

Por fim, no último capítulo, a partir dos conceitos trabalhados nos capítulos anteriores, analisaremos o filme do corpus como forma de compreender como esse filme têm operado os agenciamentos estéticos e políticos.

Com isso pretendemos desenvolver uma pesquisa que verticaliza alguns conceitos importantes nas ciências sociais, ao cruzarmos os conceitos de estética e política. Além disso, tais conceitos serão amarrados a uma discussão acerca da linguagem cinematográfica contemporânea, tendo como pano de fundo a análise de um documentário representativo da atual produção brasileira. Buscamos, assim, compreender alguns dos procedimentos estéticos que vêm marcando o cinema brasileiro recente, bem como contribuir com o debate para o campo do cinema e da comunicação.

2. DA POLÍTICA À ESTÉTICA

2.1 DEMOCRACIA

Jacques Rancière vai operar uma série de críticas ao pensamento que entende a democracia com uma forma de governo ou um modo de vida social, e principalmente ao discurso dominante que “identifica a racionalidade política ao consenso e o consenso ao princípio mesmo da democracia.” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 367). Divergindo de uma linha de pensamento que encontra ressonância no pensamento clássico de Platão e Aristóteles, passando pelos modernos Hobbes e Rousseau até a “guinada ética da contemporaneidade”, Rancière argumenta que democracia designou primeiramente um “governo anárquico” (RANCIÈRE, 2005, pg. 50) e “o nome de um desvio singular no curso normal dos assuntos humanos” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 370).

O fundo do problema, segundo o autor, é que havia uma ordem natural das coisas segundo a qual os homens eram agrupados e governados por aqueles que possuíam os títulos para governar. Rancière (1996b) vai mostrar que Platão, no livro III das *Leis*, apresentará as categorias de títulos requeridos para governar e ser governado: os títulos tradicionais de autoridade, dos pais sobre os filhos, dos mais velhos sobre os jovens; depois, os que seriam os únicos títulos pertinentes para determinar as posições de governante e de governado, os da ciência e da ignorância; Por último, no entanto, há um título que vem interromper a coerência da lista: o sorteio que define quem é governador, ou seja, o regime do acaso, a democracia, “o único estado no qual não funciona nenhum princípio de repartição dos papéis” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 369).

Para Platão, tal estado, fundado na ausência de títulos, é um “escândalo para as pessoas de bem, sentido por todos os que se valem de um título positivo para governar: antiguidade, nobreza, competência, riqueza” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 369). A democracia é, portanto, o poder que, na Grécia antiga, primeiramente, recebeu o nome de Demos. Segundo Rancière (2005b, pg. 66), é “o poder do povo que não é da população ou de sua maioria, mas o poder do qualquer um, a indiferença das capacidades para ocupar posições de governante e de governado”. O povo, então, é essa “singularidade sem título algum” (MIGLIORIN, 2012, pg. 151) que, através da democracia, passa a ter a possibilidade de exercer o poder de governar.

A partir dessa suspensão radical na ordem da legitimidade e da dominação, é que o Rancière vai situar o núcleo primeiro da racionalidade política: “a política se apóia neste fundamento paradoxal que é a ausência de todo fundamento da dominação” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 370). Uma vez que nenhuma “ordem natural” – dos mais velhos, mais sábios, mais ricos - antecede e legitima a democracia, poderá haver *igualdade* na possibilidade de ocupação dos espaços simbólicos.

“A política, em última instância, repousa sobre um único princípio, a igualdade. Só que esse princípio só tem efeito por um desvio ou uma torção específica: o dissenso, ou seja, a ruptura nas formas sensíveis da comunidade. Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Esse efeito é a instituição de uma divisão ou de uma distorção inicial. Essa distorção é que é testemunhada pelas palavras aparentemente muito simples: demos e democracia” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 370).

Dessa forma, Rancière (RANCIÈRE, 2010b, pg. 60) vai relacionar a política e a prática democrática, com a inscrição daqueles que não possuem parte – “o que não significa os excluídos, mas o *qualquer um*”. Essa inscrição, “é feita por recém chegados que permitem que novos objetos apareçam como preocupações comuns, e novas vozes apareçam e sejam ouvidas” (RANCIÈRE, 2010b, pg. 60). O surgimento de atores intempestivos, não roteirizados, que adentram a política sem serem chamados, constitui, então, a própria base que torna a *política* pensável. Nesse sentido, é que a política aparece menos como um acordo ou 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” (MIGLIORIN, 2008, pg. 214).

2.2 DESENTENDIMENTO E DISSENSO

A pressuposição da *igualdade* proporcionada pela democracia, não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo *desentendimento* ou *dissenso*, no sentido mais originário do termo: “uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável.” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 369). A política, desse modo, exige a criação de uma cena³ - um encontro dissensual que tem

³ “Não há vida política, mas cena política. A ação política consiste em mostrar como político o que é visto como social, econômico ou doméstico. Ela consiste em borrar as fronteiras.” (Rancière, 2011, p. 4 apud MARQUES, 2014, pg. 351).

por força motriz o “desentendimento” (RANCIÈRE, 1996a), pelo qual se busca atualizar o princípio da *igualdade*. As cenas de dissenso se constituem quando ações de sujeitos que não eram até então contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na “unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (RANCIÈRE, 2004, pg. 55 apud MARQUES, 2014, pg. 73). Dessa forma, o *dissenso* expressa um processo de subjetivação política que seria “o modo de racionalidade próprio à política” (RANCIÈRE, 1996).

A escolha do termo *dissenso* não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível, um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 368).

Desta forma, a ação política, via dissenso, provoca deslocamentos e visa romper com uma dada configuração da experiência sensível comum; reconfigurar, como veremos, o que Rancière vai chamar de *partilha do sensível*. Ângela Cristina Marques (2014, pg. 371), vai notar que “o dissenso alimenta a prática democrática e dá a ver cenas, personagens, manifestações e enunciações que constroem um tipo de participação que implica a constante reinvenção dos sujeitos e dos espaços de sua *aparência*”.

A existência de um campo democrático, portanto, é justamente o compartilhamento de uma situação em que o *desentendimento* pode acontecer. Para Cesar Migliorin (2008, pg. 260), no entanto, “o *dissenso*, fundamental na constituição de um campo democrático, importa enquanto é mantenedor de uma potência da multiplicidade”. Em outras palavras, a noção de democracia, entendida como a possibilidade de qualquer um fazer diferença na comunidade, interessa enquanto é um estar junto instável, dissensual, onde as diferenças são constituintes e, portanto, não podem ser apagadas; “possibilitando, fazer o singular, o intempestivo e o *um qualquer* habitar o múltiplo” (idem, 2008, pg. 270).

A possibilidade de os “sem parte” criarem cenas conflituosas, portanto, só acontece quando o *dissenso* consegue perturbar a ordem consensual. Ordem essa que define distribuições hierárquicas, nas quais a fala de cada um e o lugar ocupado pelas

peças são definidas em termos de “sua apropriação e de sua adequação a uma função previamente definida como útil” (MARQUES, 2014, pg. 9). Rancière vai dizer que o consenso significa muito mais que uma forma de governo “moderno” que dê prioridade à especialidade, à arbitragem e à negociação entre os “parceiros sociais” ou os diferentes tipos de comunidade.

Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. (RANCIÈRE, 2012, pg. 67)

Por isso, uma das características do consenso, é a presuposição de uma objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir. “ É um sistema perceptivo que identifica o povo político à população real e os atores políticos às partes do corpo social” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 374). O consenso, portanto, impossibilita justamente o que é necessário à composição de um campo democrático, ou seja, “a tensão, os buracos e vazios entre indivíduos falantes e diferentes” (MIGLIORIN, 2008, pg. 214)

2.3 POLÍCIA E POLÍTICA

Ao perguntar “o que há de específico para ser pensado sob o nome de política?” (RANCIÈRE, 1996a, pg. 14), o filósofo propõe uma reformulação conceitual, deslocando o que comumente chamamos de *política*, para a noção de *polícia*: “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (1996a, pg. 41).

A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência de parcela das partes. Mas, para definir isso, é preciso antes definir a configuração do sensível na qual se inscrevem umas e outras. A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído (RANCIÈRE, 1996a, pg. 42).

Nesse sentido, a *polícia* não se confunde nem com as ordens institucionais, nem com formas de vigilância e repressão. O regime policial é, antes, uma partilha

que atua nos corpos, que define as divisões entre as modos de ver, sentir e pensar, designando não apenas a maneira como operam no espaço em que coisas são nomeadas, discursos são produzidos e ações são desempenhadas, mas também a parcela ou ausência de parcela dos grupos sociais. Esse regime pressupõe, portanto, “uma ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade” (RANCIÈRE, 2011, pg. 7 apud VOIGT, 2014, pg. 71). É nesse ordenamento do que deve ou não ser visto, ouvido, incluído em uma dada cena, que a política emerge.

A *política*, portanto, está ligada ao conjunto das atividades que vem perturbar a ordem do regime policial. Para Rancière (1996a, pg. 42), ela é uma atividade que “rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela.” Esse sujeito qualquer, sem título, que, vem de qualquer lugar e se coloca como um igual, “opera um dano no partilhamento da cidade que se efetiva não porque ele vem cobrar a sua parte, mas porque ele entra com uma parte que não estava dada como existente”. A “parte dos sem parte” (RANCIÈRE, 1996a). A política é uma maneira de pôr em cena o conflito latente, o “desentendimento constitutivo da relação entre a ordem policial e a lógica igualitária” (Aspe, 2013, pg. 81). Para Rancière, no entanto, *polícia* e *política* estão constantemente entrelaçadas em seu funcionamento, visto que “não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os lugares que esses modos alocam: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os” (RANCIÈRE, 2011, pg. 6 apud MARQUES, 2014, pg. 56).

2.4 SUJEITOS POLÍTICOS

Se a política começa com um litígio fundamental, o *um qualquer* que se coloca em cena como um igual, o que os constitui enquanto sujeito político, segundo Rancière, é o próprio litígio. Dessa forma, o autor vai dizer que um sujeito político é um operador de *desclassificação*, “uma potência de desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde a essa classe e a essa função” (RANCIÈRE, 1996b, pg. 377). Portanto, os sujeitos políticos não existem como entidades estáveis ou categorias sociológicas.

Existem como sujeitos em ato, como capacidades pontuais e locais de construir, em sua universalidade virtual, aqueles mundos polêmicos que desfazem a ordem policial. Portanto são sempre precários, sempre suscetíveis de se confundir de novo com simples parcelas do corpo social que pedem apenas otimização de sua parte. Se a política é um desvio singular do curso “normal” da dominação, isso quer dizer que está sempre ameaçada de se dissipar (RANCIÈRE, 1996, pg. 378)

A subjetivação política se configura então como um “processo instável, que resulta na constituição sempre parcial, polêmica, polifônica, de um sujeito” (BRASIL, 2008, pg. 30). Todavia, é ela que faz surgir a política e a potencia da multiplicidade, onde os sujeitos podem ser quem são e podem ser “outra coisa”, isto é, “ter uma existência política para além do nome e do lugar que lhes foi atribuído pela ordem consensual” (MARQUES, 2014, pg. 351). Seguindo Rancière, podemos dizer que a política acaba justamente no momento em que se forja um consenso sobre a identidade. O problema da política, então, não é a legitimação desta ou daquela identidade como lugar de fala, “mas a possibilidade dos sujeitos e grupos de fazerem escorregar seus lugares sensíveis, podendo enunciar nas brechas em que eles deixam de ser iguais a eles mesmos” (MIGLIORIN, 2010, s/p). Nesse sentido, a política é justamente esse escorregar, “essa passagem do que alguém diz que sou, ou que devo ser, para outra coisa, para outro espaço ainda não mapeado”. (idem, s/p)

Portanto, a subjetivação política não apenas constitui a linguagem e os sujeitos políticos, mas também constitui o fundamento mesmo da política. Ou seja, a política é a maneira como, pela linguagem, se cria e se partilha um mundo. Na trilha de Rancière, Ângela Cristina Marques (2014, pg. 371) vai dizer que essa *partilha* é também permeada pela *estética*⁴: “o sujeito democrático é um ser que toma a palavra diante do outro, e é também um sujeito poético que reconfigura materialmente e simbolicamente o território do comum.” Nesse sentido, o que Rancière (1996a) vai mostrar é que este trabalho de criação de dissenso, de interrupção da ordem e da injustiça entre as partes, é uma construção estética, de reorganização de lugares e possibilidades sensíveis que incluem os “sem parte”.

2.5 PARTILHA DO SENSÍVEL

⁴A fim de entrar na troca política é preciso inventar a cena na qual palavras ditas se tornam audíveis, objetos se tornam visíveis e indivíduos podem ser reconhecidos. Essa atividade de invenção permite uma redescritção e reconfiguração do mundo comum da experiência. É nesse sentido que podemos falar da poética da política (PANAGIA, 2000, pg. 116 apud MARQUES, 2014, pg. 353).

Os indivíduos circulam por mundos em que lhes é permitido e possível sentir e dizer determinadas coisas, de determinadas maneiras. Ao mesmo tempo, não são todos os indivíduos que ocupam o mesmo lugar e possuem as mesmas possibilidades na ordem do que é dado a sentir e dizer. “Em um mesmo universo, as mesmas linhas que traçam um comum definem lugares exclusivos” (MIGLIORIN, s/d, p. 2). Estas divisões da experiência são o que Jacques Rancière chama de *partilha*⁵ do *sensível*, um esquadramento da circulação do que é dado a dizer, a ouvir e a sentir. Em uma partilha, portanto, é possível apontar os que tem direito à fala e quais as possibilidades do *sensível* dentro dessa partilha.

Dessa forma, Rancière (2009) vai dizer que existe na base da política uma *estética primeira* que não tem a ver com a “estetização da política”⁶, como chamou a atenção Walter Benjamin em relação ao nazismo. E é então para pensar essa “estética primeira” que Rancière recorre à noção de “partilha do *sensível*”

Denomino *partilha do sensível* o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas. Uma *partilha do sensível* fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa *partilha dos espaços*, dos tempos e tipos de atividades que determina a maneira mesmo como um *comum* se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa *partilha*. (RANCIÈRE, 2009, pg. 15)

Há portanto um fundamento estético na política que se expressa nesse recorte *sensível do comum*. Ou seja, Rancière aponta uma *estética da política* justamente porque há na base da organização disso que ele chama de *comum*⁷, uma dimensão

⁵ “Toma-se aqui *partilha* [partage] no duplo sentido da palavra: comunidade e separação. É a relação de uma com a outra que define uma *partilha do sensível*.” (RANCIÈRE, 1995, pg. 48- 9 apud CACHOPO, 2013, pg. 23)

⁶ Rancière considera equivocada a compreensão de que a política teria se apropriado da estética; A política, no seu entendimento, tem sempre uma dimensão estética, “o que é verdade também para o exercício das formas de poder (...)“A estética e a política são maneiras de organizar o *sensível*: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos (...) É diferente da ideia benjaminiana de que o exercício do poder teria se estetizado num momento específico (...) Benjamin é *sensível* às formas e manifestações do Terceiro Reich, mas é preciso dizer que o poder sempre funcionou com manifestações espetaculares, seja na Grécia clássica, seja nas monarquias modernas” (RANCIÈRE, 2010).

⁷ Rancière (2009, pg. 63) vai falar que “um mundo “comum” não é nunca simplesmente o *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis. “A dimensão estética do comum, como um *a priori* da experiência *sensível* deste (mas um *a priori* produzido), está na medida que este se organiza como uma hierarquia de fazeres, de competências, que é também uma hierarquia de visibilidades, uma vez que o comum, quando simplesmente não abre o seu centro a alguns e interdita-o a outros, organiza estes fazeres e competências no espaço e no tempo. Neste sentido a “*partilha do sensível*” é uma operação de apropriação do comum” (Guerón, 2012).

eminentemente estética que define modos de ver, dizer e sentir (GUERON, 2012). A partilha do sensível então diz respeito à experiência sensível do comum e, “faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, pg. 16). 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” (MIGLIORIN, s/d, pg. 4) . A política é então um conflito sempre recomeçado em torno do *comum*.

Segundo André Brasil (2010), a partilha do sensível permite delinear uma política que se constrói por meio de lacunas, dissensos e separações entre mundos, fazendo surgir um *comum* em que as distâncias não são suprimidas, mas constitutivas. Dessa forma, há sempre aqueles que não fazem parte do comum e que passam a fazê-lo, exigindo, com isso, sua reinvenção. Aprofundando o conceito partilha do sensível, Rancière recorre a uma analogia.

Pode-se entende-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência (Rancière, 2009, pg. 16-17).

Uma tal partilha do sensível, portanto, constitui o plano das condições da experiência, da ação e do pensamento. Nesse sentido, Cachopo (2013) faz notar que em uma tal partilha do sensível, a remissão a Kant⁸ se dá em virtude da ênfase posta nas condições de possibilidade, relativas ao que é ou não visível, audível, imaginável, da experiência comum. A alusão a Foucault revela-se, contudo, imprescindível, “uma vez que o estatuto de tais condições é histórico e social e, nesse sentido, mutável e contingente” (CACHOPO, 2013, pg. 24). Não estaríamos, portanto, longe do conceito

⁸ Segundo Deleuze (1987) “Kant começa por perguntar: qual é o fato do conhecimento (quid facti)? O fato do conhecimento é termos representações a priori (graças às quais julgamos). Sejam simples «apresentações»: o espaço e o tempo, formas a priori da intuição, intuições elas próprias a priori, que se distinguem das apresentações empíricas ou dos conteúdos a posteriori (por exemplo, a cor vermelha). Sejam «representações» propriamente ditas: a substância, a causa, etc., conceitos a priori que se distinguem dos conceitos empíricos (por exemplo, o conceito de leão). A questão quid facti? é o objeto da metafísica. Ou seja, para Kant, se o empírico é o que ocupa lugar no tempo e no espaço; o tempo e espaço, no entanto, não são categorias empíricas mas, sim, *categorias transcendentais da sensibilidade*; portanto, tempo e espaço são condições *a priori* da experiência no mundo; não estão no objeto, e sim na percepção que estrutura a consciência.

de ‘*a priori* histórico’, desenvolvido por Foucault, que viria a afirmar que “o que se impõe a diferentes formas de racionalidade como necessário, pode ser reconhecido na sua historicidade” (FOUCAULT, 2002 [1969], pg. 173-180 apud CACHOPO, 2013, pg. 24). Ora, continua Foucault, se tais formas de racionalidade “foram feitas, podem ser desfeitas, contanto que se saiba de que modo foram feitas” (FOUCAULT, 2001 [1983], p. 1268 apud CACHOPO, 2013).

“Não há dúvida de que a noção de partilha do sensível e a classificação dos regimes de identificação das artes devem bastante às noções de Foucault de ‘epistémè’ e de ‘*a priori* histórico’. Trata-se para mim, como para ele, de definir as condições de possibilidade de uma experiência que sejam formas de articulação entre as palavras e as coisas, entre as formas de enunciação e os modos de apresentação sensível dos objetos visados por essas enunciações. [...] A minha perspectiva distingue-se contudo da dele pelo facto de eu ser mais sensível ao que um regime de percepção e de pensamento permite do que ao que ele interdita, mais sensível ao que ele reúne e põe a circular do que ao que ele exclui.” (RANCIÈRE, 2009, p. 165 apud CACHOPO, 2013, pg. 24)

Esta visão de fundo a cerca das condições da experiência e da sua possibilidade de reconfiguração, na medida em que permite repensar a política como intervenção sobre o sensível, o visível e o dizível, que viria perturbar a partilha do sensível dominante; desloca também o modo como se pensa tradicionalmente a relação entre arte e política. Rancière (2009) aponta que é a partir dessa base ‘*estética da política*’, que se pode colocar a questão das ‘práticas artísticas’ (...) “como maneiras de fazer que intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (2009, pg. 17). Por meio do conceito de *partilha do sensível*, portanto, o autor vincula, no mesmo movimento, a arte e a política, uma vez que a arte também tem a capacidade de produzir e inventar novos espaços e tempos, novas partilhas. Portanto, tanto a política como as expressões artísticas partilham o *comum* e estão fundadas sobre o mundo sensível⁹.

2.6 POLÍTICA DO DISSENSO E POLÍTICA DA MULTIPLICIDADE

⁹ “Sensível é efetivamente uma materialidade sensível que é apresentada, mas é um sentido afetado. Para mim, a história da aisthesis em geral é a história de uma relação entre sentido e sentido, entre a apresentação sensível e a significação referida. Então, eu me coloco à distância das pessoas que dizem todo tempo “mas a arte é o sensível” no sentido do sensorial. Eu sempre disse que o sensível não é o sensorial, que o sensível é o sensorial investido pelo sentido, o sentido que tomou uma forma sensorial.” (RANCIÈRE, 2013, pg. 108).

Ao discutir a emergência e as novas dinâmicas dos movimentos anti capitalistas, que após 68 teriam transformado radicalmente a tradição socialista e comunista, Maurizio Lazzarato (2006, pg. 201-265) vai contrastá-las com algumas idéias do pensamento político de Jacques Rancière. A fim de entender as modalidades de desenvolvimento das estratégias dos movimentos e das singularidades pós-socialistas, Lazzarato vai afirmar que tais movimentos não se desenvolvem segundo a lógica da contradição, mas da diferença. O que não significa ausência de conflito e luta, mas implica uma radical modificação da própria idéia de conflito ou de luta. 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, pg. 205)

Seguindo Lazzarato (2006), a noção de democracia em Rancière, deve ser criticada por conta de três opções políticas: o excesso de peso no embate e no conflito – refazendo uma política marxista anterior a 68 - o reforço às identidades, e a aposta de que existe apenas um único mundo. Dessa forma, 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.

No entanto, Cezar Migliorin (2008) vai observar que essa leitura de Lazzarato sobre a política em Rancière não é a única possível e ignora alguns pontos importantes. O primeiro deles é a ênfase na democracia como escândalo, como ausência de qualquer título para governar e ocupar o espaço da polis. Essa ausência de títulos, “demanda uma separação necessária dos princípios identitários como forma de regular o poder político” (MIGLIORIN, 2008, pg. 261). Assim, é possível conceber a democracia existindo em um plano horizontal: “um poder político significa em última análise o poder daqueles que não têm razão natural de governar sobre aqueles que não têm razão para serem governados“ (RANCIÈRE, 2005b, pg. 63-64). Na percepção de política em Rancière, seguindo Migliorin, há uma “imanência e os sujeitos não estão dela separados, visto que a política não pode se definir por nenhum sujeito que a antecede” (RANCIÈRE, 1998, pg. 226 apud MIGLIORIN, 2008, pg. 261). Rancière vai ainda mais longe quando diz que “a política desaparece quando se procura a origem das relações nas propriedades dos sujeitos e nas condições que os colocam juntos” (MIGLIORIN, 2008, pg. 261). Portanto, é justamente a necessidade de um não-pertencimento e de uma instabilidade de identidades que permite a política.

A outra crítica que se funda Lazzarato, sobre a unificação de “dois mundos em um só” (LAZZARATO, 2006, pg. 217), segundo Migliorin (2008), também é problemática e não pode ser entendida como uma unificação em torno da identidade, como Lazzarato gostaria. Isso pode ser esclarecido através da noção de *povo*, quando Rancière afirma que o *povo* não é uma unidade de partes, mas um processo que coloca em cena todo tipo de singularidade (RANCIÈRE, 2010):

“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 apud MIGLIORIN, 2008, pg. 262).

Por fim, a crítica à noção de polícia e o necessário embate que Rancière propõe contra ela, através da política, é baseado 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”(MIGLIORIN, 2008, pg. 262). No entanto, a crítica e o embate com a polícia, como pensado por 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 bem 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, pg. 244 apud MIGLIORIN, 2008,pg. 262), ou, suspensão da harmonia pela atualização da contingência da igualdade (RANCIÈRE, 1995, apud MIGLIORIN, 2008, pg. 262)

Portanto, essa 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”(MIGLIORIN, 2008, pg. 261). Um dos problemas dessa política dissensual, é justamente a possibilidade de o conflito e o dissenso tenderem 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 perturba a partilha do sensível” (idem, 2008, pg. 20). Para Andre Brasil (2008), ambas as teorias – a *política do dissenso* e a *política da multiplicidade* – nos permitem atentar para a dimensão estética da política, “na medida em que se trata da criação de mundos sensíveis, mundos habitáveis, cenas de visibilidade e de enunciação”. Em Rancière, trata-se de criar mundos a partir de uma partilha do sensível, ou seja, uma reconfiguração do espaço e do tempo, a partir da qual se transformam os limites entre

o que é ou não visível, o que é ou não enunciável. Já em Lazzarato, trata-se de criar mundos a partir da experimentação e da contínua produção de subjetividade.

Ao privilegiar, portanto, o dissenso, a luta e o litígio, esta pesquisa, influenciada pelo movimento operado em Migliorin (2008), não gostaria de dividir em dois planos - o dissenso e o pensamento da multiplicidade - como faz Lazzarato. Mas sim, marcar uma dupla presença que acreditamos enriquecer o debate; trazendo para o embate, “o incomensurável dos sujeitos políticos, sem privilegiar a fala e o sentido, como Lazzarato (2006) acusa Rancière de fazer” (MIGLIORIN, 2008, pg. 261). Portanto, o nosso desafio é justamente pensar a política, o dissenso e a partilha do sensível nos filmes, buscando ultrapassar os limites da estética como um espaço mensurável, ou seja, para além do embate entre duas palavras, dois grupos, dois atores. Acreditamos que, dessa forma, poderemos seguir com as noções de política e dissenso em Rancière, atento aos riscos do retorno a uma unidade pela exposição do conflito. Como aponta Cezar Migliorin, “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” (Migliorin, 2008, pg. 260).

3. DA ESTÉTICA À POLÍTICA

No prólogo de *A Partilha do sensível, estética e política* (2009), Jacques Rancière afirma que seu principal interesse ao adentrar o terreno estético, é “restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate”, isto é, “elaborar o sentido mesmo que é designado pelo termo estética” (RANCIÈRE, 2009, pg. 11). Dessa forma, a *estética* em Rancière vai se distanciar de uma disciplina ou de um campo de estudo da arte em geral, cujo objeto seriam as práticas artísticas ou o julgamento de gosto.

Todavia, podemos observar que “estética” em Rancière envolve um deslocamento da própria noção que o termo emprega na contemporaneidade. Inclusive “estética” não é um termo unívoco em seu pensamento: se num sentido lato, podemos pensar numa “estética primeira” - ou uma *estética da política*, através da noção de partilha do sensível, onde a *estética* designa o que deve ou não ser visto, as relações entre o dizível e o visível, os recortes do tempo e espaço que define o que está em jogo na política; ao mesmo tempo, a *estética* assim entendida também definiria às possibilidades de ruptura com uma determinada configuração da experiência sensível, abrindo a possibilidade para novos modos de ver e sentir, ou seja, novos possíveis. Por outro lado, num sentido estrito, a *estética* em Rancière designa

“um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações implicando uma determinada idéia de efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009, pg. 13)”.

Um *regime* particular das artes, portanto, é um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas artísticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de conceituação destas ou daquelas. Reportando-se às diferentes maneiras de entender essas relações, *A partilha do sensível* (2009, pg. 27) vai distinguir três regimes de identificação da arte: o regime ético; o regime representativo e o regime estético. Rancière trata de avisar que numa determinada época, “diversos regimes coexistem e entrelaçam-se nas próprias obras” (RANCIÈRE, 2009, p. 502 apud CACHOPO, 2013, pg. 29), portanto, não se trata de tomar a sucessão destes regimes como critério para uma possível história da arte.

3.1 REGIME ÉTICO E REGIME REPRESENTATIVO

No regime ético das artes, os produtos da prática artística - das “maneiras de fazer”- ainda não têm autonomia e não são considerados arte. São vistos como imagens a serem examinadas de acordo com a sua verdade e seu efeito no *ethos* da comunidade.

Há um tipo de seres, as imagens, que são objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (RANCIÈRE, 2009, pg. 28).

A este regime ético, Rancière associa, por exemplo, a questão das imagens da divindade, ou da lei; a distinção platônica entre as artes verdadeiras, isto é, maneiras de fazer ou os saberes organizados pela imitação de modelos com fins determinados; mas também os simulacros da pintura, do poema e da cena, que imitam as aparências e instalam a desorganização na *polis*. É nesse sentido que Platão condena os poemas de Homero, por representarem deuses irascíveis e libidinosos que não fazem jus ao verdadeiro conceito de divindade, não podendo com isso contribuir para a educação de bons cidadãos.

No regime poético ou representativo, é a noção de representação ou de mimesis que organiza aquelas maneiras de fazer, ver e julgar as “artes”. O princípio da *mimesis*, iniciado na Poética de Aristóteles e consagrado na Europa do Século XVIII, é “um princípio pragmático que isola, no domínio geral da artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009, pg. 30). Seguindo Rancière, a *mimesis* é uma relação estável entre a *poiesis* - o que pensa e realiza o artista que produz as obras - e a *aisthesis* - o meio sensível da recepção das obras, ou os efeitos que o artista pode esperar, os quais são produzidos sobre a sensibilidade de um público.

Dessa forma, ao delimitar um domínio consistente de imitação, o princípio da mimesis “traz consigo uma série de hierarquias quanto ao *quê* e a *como* deve ser representado e a *quem* se destina tal ou *qual* representação” (HUSSAK, 2012, pg. 104). Tais hierarquias formam-se entre os gêneros artísticos, entre os elementos internos de uma obra singular e entre o tipo de público capaz de fruir tal ou qual obra. A invenção artística, portanto, estava em consonância com uma certa ordem hierárquica do mundo, que “determinava os temas passíveis de serem representados,

bem como as formas de representação mais adequadas aos temas eruditos e populares” (RANCIÈRE, 2011, pg. 4). No mundo clássico, por exemplo, Rancière vai notar que existia a tragédia para os nobres e a comédia para as plateias populares.

Em *O destino das imagens* (2012a, pg. 123-128), Rancière vai apresentar as três obrigações do regime representativo. Em primeiro lugar, a dependência do visível em relação à palavra. A função da palavra é fazer vê e ordenar o visível, através da operação de substituição (fazendo ver o que está distante no tempo e no espaço) e da operação de manifestação (fazendo ver o que não é perceptível através da visão). A segunda obrigação representativa, consiste em criar e estruturar uma ficção segundo a lógica da revelação progressiva, que estrutura o desenlace ordenado das ações ao longo da narrativa. O terceiro aspecto da obrigação do regime representativo, diz respeito a semelhança com o empírico: se por um lado, os seres fictícios têm certa autonomia e independem de todo julgamento e existência, por outro, suas ações e sentimentos devem ser compartilhados e apreciados pelos espectadores. A arte e a imagem, no regime representativo, portanto, têm uma ligação íntima com a história, com as relações causais de operações de imagem que se constituem como meios para fins específicos. O primado é dado ao sentido que se trata de recolher, ou à narrativa que se trata de contar, à ação que se desenrola e à psicologia dos personagens.

Nesse sentido, os modos de fazer artísticos consagrados pelo regime representativo, eram solidários a uma “partilha policial do sensível”, “onde quer o lugar das artes, quer a sua relação com outras atividades, quer o próprio esquema mediador entre as lógicas do fazer ver e do interpretar artísticos permaneciam estáveis” (CACHOPO, 2013, pg. 28). É uma tal ordenação do mundo que a arte, no regime estético, *pode* fazer vascular.

3.2 REGIME ESTÉTICO DAS ARTES

O termo “estética” marca uma transformação no regime de pensamento da arte, constituindo uma configuração específica do domínio da “arte”. Nesse regime, as “coisas da arte pertencem a um regime específico do sensível” (RANCIÈRE, 2009, pg.34). Importa observar que, para Rancière, a *arte* é sempre mais que uma *arte*, “ela é também uma idéia do que faz a arte” (RANCIÈRE, 2012b, pg. 156). “Uma ideia que corresponde a uma certa expectativa do poder que ela tem de operar no mundo, da diferença que a sua existência introduz nele” (ASPE, 2013, pg. 63).

Portanto, a “arte” não designa apenas as obras, mas também os discursos que a acompanham, os modos de sua apresentação (museus, galerias, salas), de sua identificação e sua valorização. “São essas condições materiais que tornam possível que palavras, formas, movimentos, ritmos, sejam sentidos e pensados como arte” (RANCIÈRE, 2011, p. 10 apud ASPE, 2013, pg. 63). Dessa forma, uma investigação sobre a arte, não pode ser uma apreensão das obras “sem ao mesmo tempo levar em conta a inseparabilidade das operações da arte e os esquemas de inteligibilidade que nos permitem reconhecê-las como operações da arte” (ASPE, 2013, pg. 64).

No novo regime estético, portanto, é o acordo entre *poiesis* e *aisthesis*, bem como as hierarquias do universo representativo, que começam a ser questionados. Se em um determinado momento histórico, a pintura, por exemplo, definiu os ‘grandes temas’ a serem representados, no regime estético, todos os temas gozam de igual estatuto e podem ser tratados mediante toda e qualquer forma de representação. Esse regime, por sua vez, desobriga a arte de toda e qualquer regra específica, bem como das hierarquias que constituíam o universo representativo, como a que subordinava a imagem à inteligibilidade e ao texto. Ou seja, entra em crise a estabilidade do regime representativo, que previa um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade

No entanto, a saída da representação, não define o fim da mimesis, nem a essência da arte encontrada, mas caracteriza, justamente, um regime, uma “articulação entre práticas, formas de visibilidade e de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2003 apud MIGLIORIN, 2008, pg. 117). Nesse sentido, cabe observar que o trabalho de Rancière têm operado uma crítica a algumas das noções centrais para se pensar a criação artística do século XX, como modernidade, vanguarda, e pós modernidade, entendendo que essas noções talvez não tenham sido tão esclarecedoras para se pensar as novas formas de arte desde o século passado, nem as relações do estético com o político. Por conseguinte, ele prefere falar na modernidade artística como uma passagem de um regime representativo da arte a um regime estético da arte. “O regime estético das artes é o verdadeiro nome para o que a noção confusa de modernidade designa” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Para Rancière (2012a), uma arte não-representativa, não é uma arte que nega a representação, mas que não têm limites quanto às formas ou meio de uma representação. Por isso, “só podemos dizer se algo é representável ou não dentro de um regime de imagens que ele chama de representativo” (MIGLIORIN, 2008, pg.

117). O “irrepresentável” (RANCIÈRE, 2012a), dessa forma, “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” (MIGLIORIN, 2008, pg. 117). Se a *mimesis* é o regime do acordo poiesis/aisthesis, a *estética* é, portanto, o desacordo, no sentido da falta de regras de relação. No fundo, “o regime estético é o regime de variações infinitas entre o sentido e o sensível.” (HUSSAK, 2013, pg.109)

3.3 REVOLUÇÃO ESTÉTICA

Na passagem entre o regime representativo e o regime estético, Rancière vai destacar um acontecimento que pode ser designado como a “revolução estética” ou “revolução sensível”, que, embora inacabada e esquecida pela história da arte e da política, “redefiniu tudo o que se podia entender por *arte* assim como por *política*¹⁰” (ASPE, 2013, pg. 61). Essa reviravolta estética é uma construção histórica que surgiu ao longo do século XVIII, e foi “sedimentando-se gradualmente quer nos textos de inumeráveis críticos, teóricos e artistas, quer nas práticas e nos objetos a que aqueles textos reagiam, ao longo dos séculos XIX e XX.” (CACHOPO, 2013, pg. 27).

“a revolução no fim do século XVIII é ao mesmo tempo uma revolução política e estética. Não se pode separar política, como redefinido pela revolução francesa, e, mais ou menos ao mesmo momento, o aparecimento da “arte” (...) No coração do é chamado "arte", há a não-arte. Mas no mesmo sentido, no coração da política, há algo além da política - algo que é precisamente indicado pela arte: uma promessa de felicidade que repousa na inatividade, na alegria de compartilhar uma experiência do sensível sem uma intenção, sem objetivo. Política e estética estão ligadas desta forma.” (ASPE, 2013, pg. 61).

O *estado estético* schilleriano é uma das primeiras formulações políticas inerentes ao regime estético, consistindo numa espécie de manifesto dessa reviravolta estética. Ao debruçar-se notadamente em torno das *Cartas sobre a educação estética do homem*, publicadas em 1795 por Schiller, Rancière aponta que Schiller vai começar a delinear um projeto que estaria na base do que seria um regime estético das artes: a educação estética seria o caminho da transformação social baseada na

¹⁰ O livro *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art* (2011), de Jacques Rancière, é a investigação “dos laços paradoxais entre a arte e a política gerados por esta revolução”(RANCIÈRE, 2011 apud Aspe, 2013, pg. 62). Segundo Aspe, “o contributo de Aisthesis é o de mostrar como ocorre um preenchimento recíproco, sem o qual a arte, do seu lado, e a política do seu, são entregues aos seus formalismos respectivos” (2013, pg. 62).

liberdade, que “fosse capaz de alterar as próprias formas da sensibilidade, na exata medida em que esta é capaz de gozar das formas puras, de formas tomadas por si mesmas.” (ASPE, 2013, pg. 76). Para Schiller, “dominação e servitude são antes de tudo distribuições ontológicas - atividade do pensamento *versus* passividade da matéria sensível” (ASPE, 2013, pg. 75). Dessa forma, ele busca operar a inversão do primado do sentido sobre o sensível, definindo a experiência estética como um estado neutro, “em que atividade de pensamento e receptividade sensível se tornam uma única realidade, constituindo uma nova região do ser, da aparência e do “livre jogo” (RANCIÈRE, 2009 apud ASPE, 2013, pg. 79).

Assim, ao final da décima quinta das *Cartas sobre a educação estética do homem*, Schiller nos instala imaginariamente diante de uma estátua grega chamada *Juno Ludovisi* que, segundo ele, é uma deusa que não comanda nem obedece a ninguém, que não faz nem quer nada. Diante da apreciação dessa estátua, nos diz Schiller, o espectador teria uma *livre aparência*, um ‘livre jogo dos sentidos’ (RANCIÈRE, 2002). Todavia, essa mesma estátua, *Juno Ludovisi*, apreendida em outro regime de identificação das artes, como o regime ético, não era apreendida como arte, mas como uma imagem de uma divindade, em que o autor “traduzia na pedra a crença comum de uma comunidade, idêntica a seu próprio modo de ser”. (RANCIÈRE, 2010c, pg. 29)”. Pensada num regime representativo, que incluiu as “estátuas de deusas ou as histórias de príncipes em uma categoria específica das imitações”(idem, pg. 24), a estátua passa a ser o produto de uma arte, a escultura, “porque impõe uma forma a uma matéria e porque é a colocação em obra de uma representação” (idem, pg. 24), Nesse sentido, a obra de arte, tanto no regime ético quanto no representativo, era definida pela “imposição ativa de uma forma à matéria passiva, e esse efeito a coadunava com uma hierarquia social na qual os homens de inteligência ativa dominavam os homens da passividade material” (ASPE, 2013, pg. 86).

No contexto da Revolução Francesa, Schiller transforma as proposições kantianas¹¹ a cerca do belo e da experiência estética, em proposições antropológicas e

¹¹A ruptura da harmonia representativa, segundo Rancière, já se constituía como tema central na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant. O juízo estético e a experiência estética kantiana, portanto, implica um “livre jogo não hierárquico da faculdade intelectual e da faculdade sensível”. Essa é a lição que Schiller retirou de Kant e desenvolveu nas suas *Cartas sobre a Educação estética do Homem*”. Dessa forma, Schiller “desenvolveu uma nova promessa de liberdade e igualdade baseado no significado da experiência estética”, transformando o livre jogo das faculdades de Kant, em algo que vai chamar de “impulso lúdico”.(Rancière, 2011, pg. 8).

políticas (RANCIÈRE, 2010c). Se, para Rancière, a revolução social é “filha” da revolução estética (RANCIÈRE, 2011, pg. 17 apud ASPE, 2013, pg. 75), o é “na medida em que se tratou de desfazer a subordinação à representação e ao que ela corresponde na ordem política: a dissociação entre quem comanda e quem executa” (ASPE, 2013, pg. 75). Essa dissociação foi simbolizada no elemento jogo, que é, para Schiller, o paradigma que permite ultrapassar as oposições entre forma e matéria, entre atividade e passividade. Sendo assim, através do “livre jogo” Schiller vai aproximar, ao mesmo tempo, esta “nova região do ser” (ASPE, 2013, pg. 63), que se dá com a autonomia de um *sensorium* próprio da arte, desprovido das hierarquias próprias do regime representativo, com o momento de “construção de novas formas de vida coletiva e de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, 2009, pg. 44).

“o poder da “forma” sobre a matéria é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza. Se o jogo e a aparência estéticos fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que é propriamente a diferença entre duas humanidades” (RANCIÈRE, 2010c, pg. 26).

Schiller teria concebido, portanto, a possibilidade de um tipo de “igualdade sensível que viria substituir os impasses da igualdade obtida pela lei, pela violência, pela transformação das instituições” (HUSSAK, 2013, pg. 103). A gratuidade do jogo poderia fundar, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e a construção das formas de uma nova vida coletiva, “porque a concepção de jogo diz não apenas de uma atividade sem fim, mas de uma atividade igual a uma inatividade, uma ociosidade” (RANCIÈRE apud BRASIL, 2008, pg. 145). Portanto, o jogo é uma forma de experiência, na qual o espectador não estaria determinado como na experiência sensível ordinária. Em suma, o ‘jogador’ está lá a não fazer nada diante dessa deusa que nada faz, e a obra do escultor ela mesma se acha absorvida nesse círculo de uma atividade inativa.¹²

¹² “De acordo com Rancière, todas essas oposições que pressupõem uma lacuna radical entre atividade e inatividade, como olhar/agir, aparência/realidade, passividade/atividade, são muito mais do que oposições lógicas. Elas são, antes, uma “partilha do sensível”, uma distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a esses lugares. Em outros termos, essas oposições dicotômicas são, para o filósofo, alegorias da desigualdade” (FELDMAN, 2012, pg. 67).

A questão que estava no cerne da revolução estética, segundo Rancière, foi a descoberta de uma “extensão infinita de capacidade de emoção, de capacidade sensível, de capacidade de percepção que pertencem a todos” (ASPE, 2013, pg. 70). Esse acontecimento foi extremamente importante, porque, de um lado, alimentou de maneira contínua a ideia de que havia uma espécie de igualdade sensível na promessa de uma igualdade social. Por outro lado, alimentou as “vanguardas” estéticas que se manifestaram no começo do século XX e na época da revolução russa. A própria ideia de revolução estava muito ligada à ideia de uma nova maneira de estar junto em um plano sensível e não apenas através de um jogo institucional. Para Rancière, o próprio conceito de vanguarda pode ser pensado nesse sentido, enquanto “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2009, pg. 44.). É isso que “a vanguarda estética acreditou trazer à vanguarda política, transformando a política em programa total de vida” (2009, pg. 44).

Em suma, o que Rancière vai mostrar é o que estava na base dessa utopia estética Schilleriana, não era uma vontade de construir um auxílio das formas da arte à causa da emancipação política. É (antes) uma política que lhes seja própria, “que opõe suas próprias formas àquelas que as invenções em dissenso dos sujeitos políticos constroem” (idem, pg. 28). A crença na capacidade de realizar, fora da política, o que a política (sob a forma da revolução francesa, na época de Schiller) promete mas não pode realizar por si mesma, é o que Jacques Rancière vai chamar de *metapolítica*: “o erro que se define por querer resolver de uma vez para sempre o conflito político” (ASPE, 2013, pg. 75).

A metapolítica é, geralmente, o pensamento que tem como proposta acabar com o dissenso político mudando de cena, passando das aparências da democracia e das formas do Estado para a infracena dos movimentos subterrâneos e das energias concretas que os fundam (RANCIÈRE, 2010, pg. 29)

Portanto, a metapolítica pôde ter a forma particular da educação sensível de Schiller, ou a que será concebida mais tarde, no *Mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*, redigido por Hegel, Schelling e Holderlin, que teve como proposta metapolítica, justamente, “tornar as idéias sensíveis para (...) efetuar na ordem sensível uma tarefa que a política nunca poderá cumprir” (RANCIÈRE, 2010c, pg. 29). Mas a metapolítica também pode ter a forma da política marxista, prometendo, em lugar das revoluções políticas que mudam apenas os formas dos Estados, uma

revolução do próprio modo de produção da vida material. Segundo o filósofo, foi com base nessa identificação que a vanguarda marxista e a vanguarda artística se encontraram por volta dos anos 20 e concordaram com o mesmo programa: “a supressão conjugada do dissenso político e da heterogeneidade estética na construção das formas de vida e dos edifícios da nova vida” (RANCIÈRE, 2010c, pg. 29)

O que Rancière vai denominar *regime estético da arte*, portanto, se desenvolve justamente nessa tensão irresolúvel entre arte e política, e entre duas concepções de resistência: se de um lado o objeto artístico deve persistir em seu ser, encerrando-se em sua forma sensível, de outro ele é convocado a se fundir às formas da vida cotidiana, no sentido de sua transformação (BRASIL, 2008).

Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem (Rancière, 2007, pg. 13)

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 (MIGLIORIN, 2008).

3.4 ARTE E POLÍTICA NO REGIME ESTÉTICO

Na passagem do regime representativo para o regime estético, Rancière vai apontar uma ruptura com um certa relação entre arte e política. Para o filósofo, ainda que ‘arte política’ do século XX não tivesse mais o objetivo de corrigir os costumes, ela ainda se movia segundo a lógica do teatro moral do século XVIII, cujo pressuposto é que há uma relação necessária de causa-efeito entre o que a obra mostra e a recepção do espectador, ou, ainda, que a intenção do artista vai provocar um determinado resultado na compreensão de mundo do espectador.

Em *As distâncias do cinema* (RANCIÈRE, 2012b, pg. 121-147), o filósofo vai apontar o *paradigma brechtiano* como um modelo de *politicidade* da arte, que teria influenciado diversas formas da relação entre cinema e política, entre elas, o cinema de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet; e os exercícios dialéticos de Godard em *Histoire(s) du cinéma*. Segundo o autor, esse paradigma se constituiu referência

de uma arte que substitui as continuidades e progressões do modelo narrativo e empático por uma forma quebrada que procura expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios soluções. (RANCIÈRE, 2012b, pg. 122)

Segundo o autor, Brecht almejava desestabilizar a percepção do espectador para que, no espaço da obra, ele visse como absurdo aquilo que considerava normal, produzindo assim alguma transformação em seu espírito, que poderia ser canalizada em energia para ações transformadoras. "Desestabilizar a percepção" era um princípio surrealista que Brecht tentou transmutar em pedagogia política, vai dizer Rancière. Para filósofo, esse modelo nunca produziu efeitos políticos verificáveis, apenas uma certa concepção do que uma "arte política" deveria ser. Rancière vai então questionar esse *modelo pedagógico de eficácia da arte*, que, segundo ele, mesmo após um século de suposta crítica da tradição mimética, "continua marcando a produção e o julgamento de nossos contemporâneos". Esse modelo pedagógico de eficácia, supõe:

"que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado"(RANCIÈRE, 2012b, pg. 52)

O cerne do problema, para o filósofo, é que esse modelo de *eficácia* da arte ainda pressupõe uma "relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe" (RANCIÈRE, 2012b, pg. 52). Ou seja, supõe-se que haja um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos sentimentos e ações dos espectadores.

Rancière propõe então outra maneira para se pensar a *politicidade* da arte, agora não mais sob a camisa-de-força do "engajamento": a *eficácia* estética, que é

própria do regime estético da arte. Trata-se de uma *eficácia* paradoxal, que concerne precisamente à compreensão de que há uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores. Nesta perspectiva, a politicidade da arte, não está no direcionamento do público para determinados fins, mas, ao contrário, “na suspensão de toda relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”. (RANCIÈRE, 2012b, pg. 57)

Essa ruptura de uma relação entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir, pode também ser traduzida como a *eficácia de um dissenso*. “É por isso que a arte, no regime estético, acaba por tocar na política, pois o dissenso está no cerne da política.” (RANCIÈRE, 2012b, pg. 58). Ou seja, a arte é política quando produz um *dissenso* entre a produção artística e os fins sociais definidos. Para Rancière, tal dissenso não é a controvérsia de ideias, mas o conflito entre vários regimes sensoriais. A política da arte é, portanto, a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma "ordem natural" que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade. As formas da experiência estética e os modos da *ficção*, portanto, criam uma “paisagem inédita do visível, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas” (idem, pg. 64), porém, não o fazem como a política, que cria formas de enunciação coletiva; mas formam o *tecido dissensual*, no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos (RANCIÈRE, 2012b).

Aprofundando essa relação entre arte e política, Rancière vai dizer que arte não é política pelas mensagens que ela transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais e os conflitos políticos:

“ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de. Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses

tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e incompetências que definem uma comunidade política”. (RANCIÈRE, 2005a, pg. 2)

Portanto, o que o Jacques Rancière vai chamar de *política da arte*, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas: em primeiro lugar, há uma “política da estética”, ou seja, o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte. No regime estético da arte, com a constituição de espaços neutralizados (museus, galerias, salas de projeção), a igualdade dos sujeitos representados e a perda da destinação das obras, “determinam o domínio de uma forma de experiência própria, separada das outras formas de conexão da experiência sensível” RANCIÈRE, 2012, pg. 67). Paradoxalmente, porém, esse regime é também marcado pela ausência de critérios imanentes às próprias produções da arte, definindo uma “ausência de separação entre as coisas que pertencem à arte e as que não pertencem” (idem, pg. 66).

Em segundo lugar, existem as estratégias dos artistas que se propõe mudar os referências do que é visível e enunciável, “mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012b, pg. 68). Esse é o trabalho da *ficção*. Para Rancière, portanto, a *ficção* não é a oposição mundo imaginário/mundo real, mas é justamente o trabalho que realiza *dissensos* e reconfigura o sensível

mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação; esse trabalho muda as coordenadas do representável, muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos. (RANCIÈRE, 2012b, pg. 64)

A partir do regime estético, portanto, o que Rancière vai propôr para pensarmos na arte ‘engajada’ hoje, são as possibilidades da arte em reconfigurar e partilhar o mundo sensível. Não existe, no entanto, um modelo para tal eficácia, visto que não se pode mais supôr uma continuidade entre as formas sensíveis dos artistas e as formas sensíveis dos espectadores.

4. POLÍTICA & CINEMA

4.1 - Dziga Vertov – O homem com a câmera

Para entendermos o projeto e os objetivos do cinema soviético, é preciso situar não apenas o contexto político e revolucionário do regime soviético na Rússia dos anos 20, em seu esplendor industrial e tecnológico; mas, também, os movimentos estéticos das vanguardas artísticas, que moldaram a nova cultura soviética daqueles anos, especialmente com o construtivismo e o futurismo. Nesse contexto, podemos situar também o cinema e os cineastas russos dessa época, enquanto agentes inseridos numa cultura geral de crença na eletricidade, no automóvel, nas máquinas, na industrialização. Irene Machado (2001, pg. 1), ao falar de um *projeto semiótico do cinema construtivista*, vai observar as duas referências obrigatórias: “a escola de montagem e o cinema militante” (2001, pg. 1). Se, por um lado, costuma-se fazer referências ao construtivismo “formalista”, “comprometido com as experiências das vanguardas artísticas, e, de outro, ao compromisso, dos artistas, “com a construção da sociedade socialista e industrial pós-revolucionário” (idem, pg. 1); as contribuições mais fecundas para os estudiosos do cinema e da comunicação, no entanto, vai dizer a autora, estariam no aprofundamento das reflexões a cerca da escola de montagem e do cinema militante soviético, pensadas enquanto “programas de duas diferentes esferas de atividades culturais na Rússia dos anos 20, convergentes, contudo, para um único objetivo: *a inserção dos indivíduos numa ordem cultural não apenas letrada mas audiovisual*” (idem, pg. 1). E acrescenta,

“Montagem e militância são atividades de um projeto político-cultural e, portanto, fios condutores do processo que resultou na construção da linguagem cinematográfica construtivista” (...) Assim, “a escola de montagem criou condições para o aprimoramento de uma linguagem de comunicação que não se limitava a indicar apenas um modo de intervenção estética explorado por cineastas interessados em conferir ao cinema o estatuto de sétima arte. Pelo contrário, trata-se de uma prática semiótica que não mediu esforços para a criação de dispositivos capazes de explorar as potencialidades comunicacionais do meio com vistas à ação política” (MACHADO, 2001, pg. 2).

Dessa forma, o cinema construtivista teria se constituído enquanto um fenômeno da militância e da comunicação política, graças, fundamentalmente, ao mecanismo semiótico da montagem explorada às últimas consequências pela escola

rusa. Articulando o desenvolvimento de processos específicos de ritmo e montagem, tempo lentos, acelerado, movimentos invertidos, cortes, superposições, disjunções, tensões, anamorfoses; *o homem com a câmera* (1929) de Dziga Vertov, estava em articulação direta com as mudanças da ordem política trazida à época pela revolução russa. A montagem pensada como o que liga, em Vertov, foi tomada como a própria essência do cinema e de sua política. O ritmo dos planos em *O Homem com uma câmera*, ao igualar todas as atividades dispersas, o trabalho dos mineiros e os cuidados com mulheres elegantes no salão de beleza, as máquinas da nova indústria, o olho-máquina e o cameraman, as mágicas dos prestidigitadores; pode fazer algo “como a expressão de um ritmo comum, de uma experiência sensível comum que se torna a realidade do comunismo” (RANCIÈRE, 2012b, pg. 45). Tendo possibilitado a experimentação radical dos elementos expressivos do cinema, *O homem com a câmera* foi um precursor do que, mais tarde, veio a ser chamado cinema documentário. Segundo Irene Machado (2001, pg. 9), os procedimentos realizados por Vertov, “tornaram-se uma referência obrigatória quando se trata de pensar o cine-documentário como militância não de práticas políticas imediatas, mas de uma gama maior de semioses” (MACHADO, 2001, pg. 10).

Para o filósofo Jacques Rancière, o projeto cinematográfico de Dziga Vertov¹³, especialmente em *O homem com a câmera* (1929), “propõe-se como uma tentativa de se constituir como um “laço comunitário” (RANCIÈRE, 2012c, s/p). Ou seja, foi um cinema que se pensou capaz de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida, identificando-se com o “ritmo da vida nova” (RANCIÈRE, 2009, pg. 43). A questão principal que está no cerne do trabalho de Vertov, segundo o autor, é a tensão entre a comunicação do movimento e a centralidade do olhar. Em *O homem com a câmera* (1929), por um lado, têm-se a onipresença do “olho” da câmera e do *cameraman* – o qual vemos muitas vezes ao longo do filme, ora em cima do telhado dos prédios, ora como na sequência final, onde a câmera passa a operar sozinha e aparece saudando o público da sala de cinema e se colocando sozinha em movimento. Por outro lado, tal onipresença do ‘cine-olho’ e do cameraman é também ao mesmo tempo sua autossupressão, “inserindo o olho-máquina no próprio movimento das coisas para dar lugar a livre comunicação dos movimentos”

¹³ Dziga Vertov, e o construtivismo russo, seriam “representantes da grande vontade soviética e construtivista de reagenciamento total do universo material a serviço dos fins do homem” (Rancière, 2000, pg. 8)

(RANCIÈRE, 2009, pg. 42). Ao contrário do olho humano, sempre “senhor ou assujeitado” (RANCIÈRE, 2012, pg. 45), o olho-máquina de Dziga Vertov funciona às cegas e não está mais a serviço de nenhuma maquinação: a câmera e o *cameraman* estão inseridos no movimento do mundo (...) sendo apenas o transmissor de movimento” (RANCIÈRE, 2012, pg. 42),

A autodestituição do olho, sempre senhor ou assujeitado, em proveito do movimento, dá não só a fórmula de uma arte nova, mas também a da realização imediata de um novo mundo. (...) A câmera é a máquina que põe em comunicação todas as máquinas, resgatando-as da submissão ao imperialismo dos fins, seja este o dos engenheiros da vida nova ou o dos artistas maquinadores. (RANCIÈRE, 2012, pg. 45)

Portanto, o “dilema comunista” que está no centro da tensão cinematográfica de Vertov - a disjunção entre olhar e movimento, para Rancière, trata-se de uma questão propriamente filosófica e política: “é o dilema da identidade entre o absoluto da vontade que interfere nas formas do mundo sensível, alterando-as, e a absoluta demissão da vontade em favor das energias de uma vida que nada quer” (RANCIÈRE, 2012, pg. 50). Já era esse dilema que estava presente à época de Marx, na tensão entre a promessa revolucionária de “viver o comunismo”, e a necessidade que a organização militante progressivamente conquiste terreno, e aumente sua força. Ou seja, “a tensão entre a suspensão da ação, da experiência comunista de experimentação de novas formas de vida, em vista de uma liberdade nova; e, por outro lado, a exigência revolucionária, da necessidade da ação voluntária”. Para Rancière, essa relação subsiste em um necessário desacordo; é preciso, segundo o autor, vêr aqui um paradoxo que pede para ser trabalhado por si mesmo.

Outro aspecto importantes nesse projeto cinematográfico de Dziga Vertov, é o fato de que ele antecipou, ao seu tempo, uma certa ideia de “arte política”, ou melhor, uma ideia da relação entre arte e política, que para Rancière tem consequências ainda hoje. Principalmente, quando colocada em perspectiva de uma noção convencional de “arte política”, que expressa o desejo por parte do artista, de expor uma injustiça ou de afirmar uma necessidades de reformas na maquinaria social. Nesse sentido, o cinema de Dziga Vertov foi um precursor de um ‘cinema político’ no qual a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida ou representar uma realidade, mas sim “uma forma de vida ela mesma” (RANCIÈRE, 2012c, s/p). Ou seja, o *cinemalho* de Vertov cria uma “estética” que se faz “política” enquanto estratégia própria de

uma operação artística. Segundo o autor, Vertov não queria representar o povo, mas, de alguma forma, “constituir este povo, constituir o comunismo, na medida em que ele faz um filme que mostra o comunismo em obra” (RANCIÈRE, 2012b, pg. 106).

4.2 POLÍTICAS DO DOCUMENTÁRIO

O cinema documentário, historicamente, vêm se defrontando com diferentes procedimentos, abordagens e dispositivos¹⁴ que produzem efeitos estéticos e políticos variados, e ensejam uma série de textos e discussões teóricas a cerca das dimensões éticas, estéticas, políticas, sociais, tecnológicas, etc, implicadas na escritura filmica. Chegamos então a uma primeira pergunta: como “retratar os limites e os constrangimentos que a vida impõe às pessoas, mas sem com isso privá-las de sua liberdade”? (DUMANS, 2012, pg. 144). Em se tratando de cinema documentário, bastante se discute a cerca das assimetrias e desigualdades da relação cineasta/personagens, mundo da vida/ mundo da vida filmado, e como essas *distâncias* serão trabalhadas pelo dispositivo, e durante todo o processo do filme. Aqui, vai aparecer uma outra questão importante ligada à problematização das instâncias de mediação que envolvem a feitura do filme; as liberdades e coerções impostas no tratamento com a *alteridade*, bem como as formas com que o cinema pode reduzir ou potencializar o aparecer em cena *da diferença, da singularidade* ou da *performance* dos personagens. Ou em chaves que viemos trabalhando ao longo desse texto, como o cinema pode compor um *comum* onde as diferenças sejam constituintes; como operar um regime de visibilidade que não reestabilize as identidades dos sujeitos e as partilhas dominantes? Essas questões trazem problemas para os realizadores, que ainda hoje se deparam com às dificuldades de construir um dispositivo “justo”, capaz de operar essa “relação entre uma questão de justiça e uma prática de justeza” (RANCIÈRE, 2012b, pg. 121).

¹⁴ Em artigo chamado “O dispositivo como estratégia narrativa” (2005, s/p), C zar Migliorin define da seguinte forma essa no o que nos últimos anos vêm se tornando frequente nos filmes e nas reflexões teóricas: “O dispositivo   a introdu o 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 a o dos atores e de suas interconexões; e mais: a cria o de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo   uma experiência não roteiriz vel, ao mesmo tempo em que a utiliza o de dispositivos não gera boas ou m s obras por princípio.”

Jean Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo*, faz uma análise das imagens do povo e da forma como os cineastas se colocam diante desse outro que não é parte da elite, esse “outro de classe”, a partir de uma análise minuciosa da materialidade dos filmes, ou seja, de sua *mise-en-scène*, da construção dos planos e dos personagens, dos silêncios, dos títulos, da fotografia, da montagem, etc. Um dos principais esforços do autor, está em problematizar a relação cineasta/filmado (como dar voz ao outro? que imagens do outro são possíveis?) bem como as estratégias e dispositivos lançados pelos documentaristas que desejam este outro, entendendo que o aparecer do “povo” nas imagens, suas falas, gestos e atitudes, não faz necessariamente um filme ser “político”¹⁵. Além de falar e aparecer, é necessário que a voz, os corpos e afetos desses personagens do “povo”, como lembrou Cezar Migliorin¹⁶, “passem pela escritura cinematográfica e sejam transformados em linguagem, produzindo uma diferença na comunidade”.

Retomando um questionamento que já havia sido colocado por Bernardet (2003, pg. 286), pertinente à escolha da entrevista como estratégia principal de muitos documentários à sua época, Claudia Mesquita (2010, pg. 228), vai observar que a evidência de um certo esgotamento do “documentário de entrevistas”, hoje, é paralela à “emergência de trabalhos que partem de parâmetros formais prévios, a eles submetendo temas e assuntos”. Dessa forma, ela vai dizer que alguns filmes recentes vêm apostando na criação de dispositivos que “desinvestem” o diretor de seu papel habitual de *metteur-en-scène*. Filmes-dispositivos que, flertando ou não com a entrevista enquanto ferramenta e com a possibilidade de o cineasta em não participar da filmagem, foram buscar outras formas de interação e compartilhamento.

Em um artigo chamado “*Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise*” (2011), César Guimarães e Victor Guimarães, fazem um consistente levantamento, bastante apoiado em Jacques Rancière, a cerca das políticas da imagem no documentário contemporâneo. Segundo os autores, 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 explicativos¹⁷. Ao problematizarem algumas

¹⁵ “A voz que não afeta a organização dos espaços e dos ritmos, do que é dado a sentir e dizer, não passa de um burburinho com o qual nos habituamos” (Cezar Migliorin, 2010, p. 1)

¹⁶ <www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_008_textos.html>

¹⁷ “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

dessas escolhas teórico metodológicas, relacionadas a certas correntes teóricas - como os estudos culturais e o multiculturalismo - os autores vão constatar que, ao pensar a dimensão política do cinema, tanto de ficção quanto documentário, dando primazia a noção de representação, essas teorias negligenciaram “o potencial que os filmes tem de inventar gestos políticos” (GUIMARÃES, C; GUIMARÃES, V, 2011, pg. 82). Gestos esses que não são da ordem de um “*sintoma* do mundo político-social, mas de uma *produção*, feita com os meios próprios do cinema”(idem, 2011). Assim, os autores vão propor outro viés teórico metodológico para abordar os filmes que, não desconsiderando o fora de campo, ou seja, as relações entre cinema e mundo político-social; está interessado sobretudo nos “modos potenciais que o próprio cinema possui para inventar, através de seus recursos expressivos, a política dos filmes”.

Portanto, “diante da tarefa da política, o cinema é, novamente, convocado: o que ele pode?” (BRASIL, 2010, pg. 9). Com Rancière - e com a maioria dos autores convocados nesta pesquisa - primeiramente, diríamos, que, ao chamado da política, ele só pode responder a seu modo: ou seja, por meio dos filmes; de sua própria matéria sensível. A política como estratégia própria de uma operação artística, ou seja, “um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (RANCIÈRE, 2012, pg. 121). E, logo, uma dificuldade: “a política de um filme é heterogênea - incomensurável - em relação aos outros regimes de enunciação política que, fora do filme, o convocam a ser “político” (BRASIL, 2010, pg. 9).

Ainda que do ponto de vista do cinema “documentário”, a relação com os contextos históricos e sociais está necessariamente presente - já que é em tensão e diálogo com seu contexto, que cada filme produz uma determinada combinação de

data, impossível de resumir aqui (...) 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”. Dessa forma, as principais dificuldades apontadas pelos autores, em relação às duas abordagens consideradas nesse artigo (o multiculturalismo e os estudos culturais), podem ser elencadas em três pontos: os problemas em situar a política do cinema fora dos próprios filmes, por exemplo, nas lutas dos grupos minoritários, “em que as análises caberia identificar em que medida os filmes correspondem ou não a uma representação mais justa e plural desses grupos”(idem,pg.80); ao fato de muitas abordagens se concentrarem nos aspectos temáticos, na linha narrativa e na construção dos personagens, desconsiderando a dimensão formal dos filmes e os dispositivos filmicos; e por último, eles apontam que alguns estudos que privilegiam a noção de representação, 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”, correndo o risco de “tomar os filmes apenas enquanto um sintoma do mundo político e social”.

imagens, sons, tempos, espaços e corpos - entendemos que a “politização não está garantida *a priori*” (GUIMARÃES, C; GUIMARÃES,V, 2011, pg. 83). Uma política do cinema, que só pode ser a política deste ou daquele filme – segundo a perspectiva adotada nesta pesquisa, portanto, “não pode ser tomada como ponto de partida e não se restringe à política *no* cinema” (BRASIL 2010, pg. 9),

Trata-se menos de tematizar a política por meio do filme, do que de buscar no cinema respostas a questões que são políticas (em sentido amplo), questões que dizem respeito à constituição do *comum*, àqueles que participam desse comum e que, para tal, precisam reinventá-lo; “dizem respeito ainda, aos dissensos envolvidos nessa reinvenção, e ao que resta, apesar de tudo, destes processos dissensuais. Os filmes não podem (muitas vezes não querem) dar estas respostas, senão, repetimos, a seu modo” (BRASIL, 2010, pg. 9).

Ou seja, é preciso investigar como o cinema e seus meios expressivos, podem produzir rearranjos materiais e simbólicos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo; produzindo “uma recombinação dos signos capaz de desestabilizar as evidências dos ordenamentos sociais dominantes” (GUIMARÃES, C; GUIMARÃES,V, 2011, pg. 82). Caberia a nós, então, identificar a ‘politicidade sensível’ (segundo os termos de Rancière, lembrado por GUIMARÃES, C; GUIMARÃES,V, 2011, pg. 84) própria a cada filme; o modo como o seu fazer e a sua prática, tomam parte no *comum* e “intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, pg. 17). Por fim, trata de salientar que, se Rancière é um autor importante para pensar as possibilidades políticas dos filmes, no entanto, sua teoria não oferece um modelo para a apreensão da sua dimensão política.

5. ANÁLISES

5.1 METODOLOGIA

O surgimento de filmes como *Domésticas* (Gabriel Mascaro, 2012), coloca em discussão, no âmbito da teorização sobre cinema, artes e comunicação, uma série de questões tão diversas quanto as políticas do documentário; as potências do filme dispositivo; o uso de imagens de arquivo; a produção amadora; a montagem de registros feitos pro outrem; os limites entre documentário e ficção; as potências da fabulação e da (auto) mise-en-scène; a ética do documentário, etc. Portanto, a escolha do corpus dessa pesquisa foi motivada, primeiramente, por uma inquietação pessoal em relação a forma como esse filme se aproximavam de universos de invisibilidade e de contextos históricos-sociais problemáticos, distanciando-se, ao mesmo tempo, de um tratamento documentário mais tradicional, de “registro do “real”; e lançando mão de invenções formais e estratégias ficcionais, de “ensaios no real”.

Embora a utilização desses procedimentos criativos não seja uma novidade no cinema ‘documentário’ recente, outros filmes desse mesmo período, como é o caso de *Serras da Desordem* (2006), *Jogo de Cena* (2007), *Santiago* (2007) e *Pacific* (2009), também utilizem interessantes estratégias; nossa escolha em trabalhar com o filme *Doméstica* (2012), deu-se, sobretudo, porque esse filme coloca, em primeiro plano, sujeitos e grupos minoritários, os “sem parte”, marcados pela invisibilidade; procurando, ao mesmo tempo, não apenas dar visibilidade a eles, mas, sobretudo, instituir outras repartições de espaços e tempos nos quais se situam àqueles sujeitos. A segunda motivação, foi a possibilidade de explorarmos as questões políticas desse filme, para além de seus aspectos estritamente temáticos, concentrando-se, especialmente, na sua *politicidade sensível* singular. Sendo assim, nosso interesse nessa pesquisa, é entender como se dão os agenciamentos estéticos e políticos construídos pelo dispositivo de “Doméstica”; suas formas de dar a ver, de construir a visibilidade dos acontecimentos e de reconfigurar o sensível.

Nosso percurso metodológico, portanto, será operacionalizada não a partir do filme, mas a partir da descrição dos elementos da linguagem cinematográfica que constituem a estética desse filme, e que dão a ver seus regimes de visibilidade específicos, bem como as experiências de partilha do sensível e dissenso, nos termos da materialidade do próprio filme. Num primeiro momento, faremos uma

apresentação do filme “Doméstica” para, em seguida, do ponto de vista da *partilha do sensível*, descrevermos os aspectos do dispositivo e da montagem, a fim de entender as maneiras de ver e de dizer fabricadas por essas imagens e sons. O que o dispositivo e a montagem, tal como são organizados pelo filme, permitem-nos dizer a cerca da *partilha do sensível* que desenha os contornos da comunidade, nos termos do próprio filme? Num terceiro momento, do ponto de vista do *dissenso*, descreveremos os mesmos elementos formais da análise anterior, a fim de observar os agenciamentos estéticos que puderam intervir e reconfigurar o visível e o dizível social; portanto, quais *experiências de dissenso* puderam ser construídas e experimentadas por esse filme?

5.2 DOMÉSTICA (2012, Gabriel Mascaro)

“Sete adolescentes assumem a missão de registrar por uma semana a sua empregada doméstica e entregar o material bruto para o diretor realizar um filme com essas imagens. Entre o choque da intimidade, as relações de poder e a performance do cotidiano, o filme lança um olhar contemporâneo sobre o trabalho doméstico no ambiente familiar e se transforma num potente ensaio sobre afeto e trabalho¹⁸.”



(FIGURA 1- os sete (7) adolescentes/personagens/patrões/fotógrafos)

Ao ser perguntado sobre as motivações em fazer um filme como “Doméstica”, o diretor Gabriel Mascaro, comenta que o projeto surgiu a partir das suas inquietações

¹⁸ Sinopse do filme, disponível em < <http://pt.gabrielmascaro.com/DOMESTICA>>

a respeito das relações trabalhistas presentes no seio familiar brasileiro¹⁹. Dessa forma, e interessado em adentrar as residências e a intimidade entre domésticas e familiares e, especialmente, entre os adolescentes e “suas” empregadas – o diretor e sua equipe, lançam uma câmera²⁰, um tripé e a tarefa de filmar, a treze duplas de adolescente (de diferentes cidades e estratos sociais), dos quais sete entram na montagem final. A partir do material bruto, o diretor e o montador retornam e trabalham as imagens em uma experiência narrativa; organizada e distribuída em blocos autônomos, quase como sete (7) curtas-metragens, um para cada doméstica: Vanusa, Dilma, Gracinha, Lena, Flávia, Sérgio e Lucimar.



(FIGURA 2 – as sete (7) domésticas/protagonistas)

5.3 PRIMEIRO VETOR: A PARTILHA DO SENSÍVEL

¹⁹ Soma-se a isso o fato de que o filme também é contemporâneo às discussões sobre a implementação da “PEC das Domésticas”; e ainda, teve a sua pré-estréia programada para o dia do Trabalho.

²⁰ Segundo o próprio diretor, esse gesto de entregar a câmera para os adolescentes - que pela familiaridade e os anos de convivência já seriam bastante íntimos das domésticas (e também das câmeras e da produção de imagens, como veremos) - pretendia fazer com que a escritura fílmica, e a cena do cinema, fossem atravessadas pelas relações de trabalho, poder e afeto presente entre os personagens daquela cena “doméstica”. Nesse sentido, André Brasil (2013, pg. 595) escreveu que “Doméstica” dá a ver a questão de “como são ambíguas, complexas, nada dicotômicas as relações sociais, mergulhadas em uma economia de afetos, em constante transbordamento”.

5.3.1 O DISPOSITIVO

Ao entregar uma câmera à 7 jovens adolescentes de diversas cidades do Brasil, que deveriam filmar “suas” empregadas domésticas, esse documentário propôs a construção de um dispositivo *inclusivo*, de “infiltração”²¹ que, embora não deixe de se filiar à tradição do documentário brasileiro moderno de dar voz ao “outro”, ao “povo”; investe em uma renovada dinâmica de *partilha* da enunciação fílmica. Esse gesto de compartilhar a câmera com os personagens, que tem como grande marco no documentário brasileiro, o filme *Jardim Nova Bahia*²² (1971), de Aloysio Raulino; ao ser engendrado pelo dispositivo de “Doméstica” é atravessado por uma série de agenciamentos (sociais, culturais, tecnológicas, comunicacionais) contemporâneos que atualizam àquela experiência iniciada por Raulino; trazendo novas questões para compreendermos, do ponto de vista estético, as operações e deslocamentos, suas linhas de visibilidade e maneiras de operar as partilhas do sensível.

Digamos, primeiramente, que esse dispositivo²³ propõe uma dinâmica *democrática* que convoca a câmera - e à própria enunciação fílmica - para interagir entre aqueles ambientes das casas; entre os corpos, as falas, as percepções, os gestos e as ações dos personagens. Nesse sentido, ele problematiza a atividade (e a saída à campo) do documentarista “tradicional” que, ligada a um regime representativo, pautava-se, a grosso modo, pelo estabelecimento de uma perspectiva estável de enunciação, e uma cisão clara entre cineasta (aquele que filma), e personagens (aquele

²¹ Esse procedimento formal que privilegia, ao menos na filmagem, não mais a relação entre diretor/personagens, mas a interação entre os próprios personagens, também assume características que o aproximam do “*direto interno*”²¹, tal como nomeou Mariana Souto (2012, pg. 1), a respeito das estratégias de aproximação a universos de “intimidade” possibilitadas por esses filmes-dispositivos que incitam a produção de imagens pelos próprios personagens.

²² *Jardim Nova Bahia* (1972) de Aloysio Raulino, analisado por Bernardet, é a primeira experiência, no cinema documentário nacional, a trabalhar com imagens feitas pelos próprios personagens.

²³ Ao nos referirmos ao dispositivo, seguimos Cezar Migliorin (2005, s/p) em *O Dispositivo como estratégia narrativa*:

“Trata-se aqui de discutir a noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo. Pensar de que forma as novas tecnologias do audiovisual são organizadas em dispositivos de criação é pensar também o estatuto da imagem contemporânea, a possibilidade e o sentido da produção de novas imagens. O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos.”

que é filmado); oposição essa que configura uma determinada *partilha do sensível*, ligada à distribuição de lugares e de capacidades ou incapacidades vinculadas a esses diferentes lugares (de sujeito da enunciação ou do objeto do filme). Aqui também parece-nos importante reconhecer o contexto cultural e tecnológico em que esse procedimento é operacionalizado: tendo em vista a virada tecnológica, observada com a proliferação das câmeras portáteis de gravação de som e imagem (dos celulares, mas também câmeras de segurança e drones), somados a multiplicação de coletivos e redes de produção audiovisual, e a presença cada vez maior das imagens “amadoras” na internet, na televisão, mas também no cinema; parece-nos evidente hoje que, entre os chamados “amadores”, há um nível de intimidade considerável com esses aparelhos de produção de imagens – e com própria linguagem audiovisual - que os diferencia bastante daquelas experiências pioneiras de Aloysio Raulino, e não mais nos coloca dúvidas quanto a “inocência” ou “pureza” das suas *performances* em cena. Como se esse gesto de compartilhar a câmera permitisse imagens mais “autênticas” acerca daquele universo filmado. Se há de fato um “clima” de intimidade naquelas imagens produzidas, ele está ligado antes, como veremos, às configurações do dispositivo e à composição dos agenciamentos estéticos, culturais e tecnológicos nele implicados.

Nesse sentido, podemos nos aproximar das hipóteses lançadas por André Brasil (2013, pg. 596) de que as imagens possibilitadas por esses filmes-dispositivos que provocam e incitam a participação da vida ordinária, como “Doméstica”, estariam trabalhando na passagem de um regime representativo, para um *regime performativo das imagens*²⁴: onde a “imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um lugar de performance, isto é, um lugar onde se performam formas de vida” (BRASIL, 2013). Seguindo esse enfoque performativo²⁵ Ilana

²⁴ A. Brasil(2010, pg. 190) trabalha com duas hipóteses: “dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos games, dos documentários às experiências de arte contemporânea, a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma. A imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se assim o espaço prioritário no qual se performam formas de vida” (...) e segue, “desdobremos então uma segunda hipótese, a de que, no domínio do documentário, um relevante traço formal desta performatividade está na exposição do antecampo, em seus diversos matizes.” O antecampo do autor, esse espaço de enunciação situado atrás da câmera, em filmes que prescindem do diretor no momento da filmagem, no entanto, “se recolhe para dar lugar a um outro: o sujeito filmado passa agora a filmar-se a si mesmo, em uma espécie de curto-circuito, no qual o antecampo expõe-se abertamente, absorvido pelo campo. Nesse momento, o da filmagem, o documentarista se retira, substituindo a tarefa de “dar voz ao outro”, de falar em nome do outro de classe, por aquela que permitiria ao espectador ver por meio do olhar deste outro, incluído agora nas imagens que serão matéria de elaboração no filme”.

²⁵ Ao pensar essa característica encontrada em filmes como “Doméstica”, Ilana Feldman (2010) vai

Feldman (2012, pg. 61) vai chamar atenção para as *dinâmicas de inclusão do olhar do outro* na cena documental, que vêm criando dispositivos que “favorecem a inclusão dos enunciados dos “outros” que, antes, eram objeto do olhar”.

Se a presença do diretor nas residências de “Doméstica” certamente incentivaria alguns comportamentos e inibiria outros; a saída do diretor de cena, portanto, vai provocar um deslocamento dos poderes da filmagem e uma abertura ao “descontrole”. O “jogo” proposto pelo realizador, transfere aquele “poder” aos jovens fotógrafos, que muitas vezes vão assumir o controle da *miscé-en-scène*, dos enquadramentos, a disposição dos corpos nos espaços, as escolhas dos motivos, etc. Porém, nem sempre veremos uma cisão tão clara entre quem filma/quem é filmado, entre “sujeito da enunciação” e “objeto da representação”; em alguns blocos, observamos um maior compartilhamento entre os personagens, em relação a negociações sobre quem/o quê/como se filma, como quando a doméstica Perla propõe à jovem fotógrafa, “se quiser, eu vou te contar depois minha história”; em outros momentos, as domésticas assumem maior protagonismo diante das câmeras: na primeira cena da empregada Gracinha, ela aparece em plano geral lavando a louça enquanto dança feliz ao som de um “reggae”; ao final dessa cena, a jovem fotógrafa, que estava em outro cômodo da casa, entra em quadro e pede pra a doméstica “baixar o volume que está muito alto”, e nesse momento percebemos que a câmera estava ligada sem a presença da fotógrafa. Em outras cenas, ainda, mesmo quando os fotógrafos impõem com mais ênfase à tarefa de registrar “suas” empregadas, ainda assim pudemos observar estratégias de “resistência”, por parte das domésticas, como os silêncios e resguardos do “empregado” Sérgio, recusando-se falar, ao longo de toda sua sequência, aquilo que dele se esperava, e que fora objeto de “análise” por parte da jovem fotógrafa e sua mãe ao longo da narrativa.

Dessa forma, esse dispositivo abre espaço para diferentes ordens de apoderamento, de olhares e perspectivas sobre/na cena, que irão configurar “diferentes maneiras de tomar posição diante de si e do outro” (GUIMARÃES, 2012.

dizer que “é preciso ainda notar que se a particularização do enfoque acrescida da intensificação da performance (em detrimento da representação), presente nitidamente em várias manifestações da cultura que não apenas o cinema, tende, de um lado, a esvaziar o documentário de uma dimensão social, pública e política (no sentido, digamos assim, tradicional e consensual do termo), de outro, não sem problematizações, a dimensão performativa permitiria a migração da política do tema para a política do olhar e da forma de narrar”.

s/p)²⁶; maneiras de dizer, de falar e de sentir que são, antes de tudo, possibilidades estéticas que partilham o sensível e configuram o *comum*. Esses deslocamentos possibilitados pelo dispositivo, e que concentram nossa atenção nas relações entre *quem* filma e *quem* é filmado, *o que e como* filma, *quais* gestos, olhares, falas e *performances* são operados em cena; serão objeto de constante negociação ao longo do filme, podendo operar num sentido mais consensual, conformadas às partilhas dominantes e observada nas cenas onde “a relação assimétrica entre quem filma e quem é filmado (comum a todo documentário) atravessa e é atravessada pela relação também assimétrica entre classes sociais” (BRASIL, 2013, pg. 596); ou mais dissensual, como veremos adiante, quando a performance dos personagens pode inclusive demandar uma efetiva redistribuição do espaço material e simbólico.

Logo na primeiro bloco do filme, o adolescente Neto está apresentando o “quartinho” de Vanusa, quando, num armário onde ela compartilha com as outras “domésticas”, ela acha uma fotografia de um bolo de aniversário que Vanusa fez para o garoto: “lembra? meu bolo”, diz ela; e logo corrige, “seu bolo né Claudiomiro Neto!” Atrás da câmera, o garoto a corrige: “meu bolo que foi feito por ti”. E ela responde ao final, “isso mesmo, eu fazia questão”. Esses pequenos atos de fala trocados entre o fotógrafo que detém a câmera, e “sua” doméstica filmada, configuram uma *misce-en-scène* que expressa as diferentes maneiras de encarar o outro, e evidenciam as distâncias entre os mundos sensíveis de ambos personagens; indiciando, na cena do cinema, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.

Tendo em vista às questões expostas acima, a cerca do dispositivo, do documentário, da partilha da enunciação e dos poderes da filmagem; à virada tecnológica e do regime performativo; entendemos, portanto, que essas renovadas formas de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2005) e reordenamento do campo do visível (FELDMAN, 2010) agenciadas em “Doméstica”, configuram um modo de produção de imagens atravessado por diferentes formas de expressão (culturais, tecnológicas, políticas e sociais); que irão permitir, a partir dos deslocamentos possibilitados pelo dispositivo, indiciar os esquadrinhamentos sensíveis presentes

²⁶ Nesse sentido, Victor Guimarães (2013) escreveu para revista Cinética sobre as variações do *antecampo* (espaço de quem filma, situado atrás da câmera), enquanto uma figura estética e política em “Doméstica”.

naqueles lares, dando as ver as partilhas sensíveis que serão experimentadas, na cena do cinema e na narrativa do filme.

5.3.2 MONTAGEM

Se, num primeiro momento, parece-nos difícil fazer uma dissociação entre *dispositivo* e *montagem* em “Doméstica”, é porque é apenas com a operação de subtração e recorte que o filme, seu ritmo, duração e narrativa, se concretiza. Nesse sentido, em relação à montagem, observamos dois movimentos complementares. O primeiro, que o diferencia de outros filmes-dispositivos, como é o caso Rua de mão Dupla (2004), de Cão Guimarães, é o fato de a montagem flertar com uma construção narrativa, a partir dos elementos e das potências “representativas” imanentes às próprias imagens. Dessa forma, as imagens e os sons que assistimos vão encadeando pouco a pouco a construção de personagens e de uma dramaturgia – e há todo um cuidado com a criação de um espaço singular²⁷ para cada uma das domésticas, que aparecem em blocos individuais como seus respectivos prólogos, ápices e desfechos. Esse gesto “forte” da montagem, nos é apresentado logo na primeira cena que sucede o título: em um plano geral, vê-se a fachada e o jardim de uma casa “sinuosa”, enquanto a banda sonora acompanha as palavras de um locutor de rádio, “era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos”. Um corte, suavizado pela locução que segue, e adentramos a casa, ou a “ilha”, onde vemos a doméstica Vanuza, em seus afazeres cotidianos, acompanhar junto as palavras finais da locução: “porque só o tempo, é capaz de entender um grande amor” – e ao final, vibrar, “ai, essa mensagem é tão linda! Em outro bloco, agora com a doméstica Gracinha, a montagem deixa explícita uma virada narrativa clássica: de repente, acompanhamos a empregada contar sobre seu filho morto. Corte, e silêncio na próxima cena.

O segundo movimento observado, trabalha em cima das variações nos modos como os personagens se engajaram subjetivamente à cena do filme; materializados nas falas, gestos, silêncios, percepções, olhares e relações entre a câmera, os espaços e

²⁷ Sobre esse ponto, Ilana Feldman (2012, pg. 55) vai lembrar: “assim, o documentário brasileiro contemporâneo, em um movimento de particularização ou “redução do enfoque” (MESQUITA, 2010) e de recusa ao que é “representativo”, passa a suspeitar de procedimentos totalizantes e interpretativos, estando mais preocupado em repor e afirmar as “singularidades” dos sujeitos que, há décadas atrás, na produção documental dos anos 60 e 70, eram representados por categorias sociais e genéricas – amenizando, desse modo, as determinações sociais do contexto”.

os personagens; nas maneiras de observar e articular, em cena, o visível, o dizível e o invisível. Portanto, ao se aproximar da *cena afetiva* existente entre as domésticas, os jovens adolescentes e suas famílias, o filme (as imagens e sons) materializam uma série de evidências sensíveis; e é justamente a partir dessa espécie de *cartografia estética*²⁸ possibilitada num primeiro momento pela configuração do dispositivo e materializada nas imagens, que a montagem vai organizar a matéria sensível do filme em uma experiência narrativa; bem como, operar os agenciamentos estéticos e os deslocamentos de sentidos. Nesse sentido, André Brasil (2010, pg. 9) vai dizer, que, a maneira singular como o diretor vai organizar a matéria sensível do filme, tendo em vista um regime de enunciação específico – “por meio da constituição de uma cena, engendrada – problematicamente – às outras cenas do mundo vivido (...) pode nos colocar diante da cena da comunidade, fazendo a experiência de sua partilha²⁹”.

Esse duplo trabalho da montagem - a construção narrativa, e os deslocamentos a partir da matéria sensível do filme - vão proporcionar, ao longo da experiência narrativa do filme, um “quadro” menos dicotômico e mais complexo daquelas relações entre os jovens, suas famílias e as empregadas; dando a ver novas linhas de visibilidades que antes não eram visíveis. De certa forma, porque as imagens produzidas pelos personagens, e seu aspecto de “intimidade” (é difícil determinarmos os personagens como “antagonistas”), não apresentam diretamente “temas políticos”, que remeteriam à questões políticas (em sentido amplo) externas ao filme; ou seja, essas imagens não nos falam diretamente sobre a “desigualdade social” existente naqueles lares; nem sobre “dominação de classe” ou alguma outra categoria que poderíamos pensar aquelas relações. Inclusive, muitas vezes observamos uma certa *latência* das imagens, dadas pelos olhares do cotidiano e do banal, quando os personagens registram um aspecto já bastante corriqueiro daquelas relações, mas que serão deslocados pela montagem. Esse efeito de pode causar inclusive uma certa inquietude ao espectador, “afinal, o que querem nos dizer? O que há de especial nesse universo?” Nesse ponto, podemos dizer que a montagem de “Doméstica” opera uma

²⁸ Ao discorrer sobre a noção de partilha do sensível em Rancière, Victor Guimarães vai observar que uma “espécie de cartografia estética é fundamental para Rancière, uma vez que a configuração sensível – implícita, mas perceptível – da ordem policial define modelos de participação, hierarquiza sujeitos e grupos, estabelece funções do espaço e dispõe temporalidades possíveis e impossíveis” (GUIMARÃES, 2015, pg. 87).

²⁹ E continua, “fazer a experiência de sua partilha significa, nesse caso, propor um comum que não existe, mas se deparar também com o que persiste, com o que resta destas “instâncias longínquias e figuras extintas da comunidade” (BRASIL, 2010, pg. 9)

abertura de sentidos que, mesmo flertando com elementos narrativos e dramáticos, não nos lançam uma “mensagem” ou “redenção” final (muito menos num *happy end*). Como aponta Cézar Migliorin (2011, pg. 26), ao comentar a força da montagem desse cinema que adentra o campo das imagens amadoras, trata-se de uma “operação propriamente cinematográfica em que um desvio de ritmo recoloca a imagem como um problema de visibilidade”.

Duas cenas marcantes deslocadas pela montagem e observadas ao longo da construção narrativa, dão a vêr, de forma bastante explícita, a partilha do sensível na cena do filme. Estamos na sequencia da empregada Lena; aqui, os patrões assumem “na integra” a tarefa de apresentar a doméstica, inclusive a jovem fotógrafa Joana escolhe entrevistar sua própria mãe, Lúcia, para falar sobre a história de Lena. Ao final do seu fragmento, porém, uma panorâmica captada por Joana, e deslocada pela montagem, dá a ver a configuração sensível presente naquela casa, que traça linhas e impõe tempos e espaços diferentes a patrão e empregada: em um plano de observação, Joana, a jovem fotógrafa, faz um movimento de câmera que parte da cozinha, onde vemos Lena em seus afazeres diários, e se dirige para a direita, até para a sala, onde encontramos a patroa Lúcia descansando no sofá com a filha de Lena, Fernandinha, no colo. Se, ao longo de toda a sequencia, Lena tem sua voz e a imagem ocultadas pela *mise-en-scène*, essa panorâmica, possibilitada pelo registro de Joana, e deslocada pela montagem para o final do bloco, dá a ver o comum litigioso que torna explícita a divisão sensível naquela casa.

Em outro bloco, estamos na casa da doméstica Lucimar. Após as imagens em que o jovem fotógrafo acompanha a doméstica, sozinha, em seus afazeres cotidianos, um plano geral na sala daquela residência, explicita a partilha do sensível na cena do cinema: do lado direito do quadro, vemos mãe e filha que se preparam para sair de casa. Do lado esquerdo, a porta da cozinha, espaço por excelência de Lucimar, entrevemos a doméstica em sua rotina cotidiana.

Portanto, em relação a esse primeiro vetor, da partilha do sensível, a partir da observação das dinâmicas de partilha da enunciação fílmica; do contexto tecnológico e cultural contemporâneo; da produção de imagens no regime performativo; e dos deslocamentos operados, pela montagem, na matéria sensível do filme; pudemos observar diferentes agenciamentos estéticos que, na partilha do sensível, estabeleceram as condições para o funcionamento do dispositivo e da montagem do filme. Dessa forma, ao transitar entre questões estéticas e políticas suscitadas pelo

dispositivo e pela montagem, pudemos entender a produção de imagens e sons produzidas no/pelo filme, justamente a partir dos processos estéticos em que se inserem e das consequências políticas que produzem. Em relação ao movimento de aproximação da noção de partilha do sensível, aos elementos estéticos do filme, parece-nos, que ele pôde deslindar uma possibilidade de pensarmos, prática e teoricamente, o cinema documentário; a partir dos seus atravessamentos com as cartografias sensíveis vigentes no mundo; e aos modos como o dispositivo, e os agentes em cena, irão configurá-las; mas, também, às maneiras como a montagem, posteriormente, irá agenciar as partilhas através evidências materializadas nas imagens.

5.4 SEGUNDO VETOR: O DISSENSO

5.4.1 DISPOSITIVO

Ao sair da cena da filmagem e criar essa espécie de “jogo” com os personagens, delegando-os à responsabilidade pelas imagens, o dispositivo permite partilhar, ao menos na filmagem, o espaço de enunciação; mas, portanto, como vimos, esse processo acaba por instaurar outros “poderes” em cena. Em alguns momentos, veremos os jovens fotógrafos assumindo com mais “autoridade” a tarefa de filmar suas empregadas domésticas; conduzindo uma linha mais firme de estrutura e narrativa (imagens de observação, entrevistas com os familiares e, eventualmente, também com as domésticas, isso quando não deliberam por excluí-las da misce-en-scène). Por outro lado, essa estratégia também vai permitir uma abertura à novas visibilidades que antes não eram visíveis, aos acontecimentos que não estavam “programados” na configuração inicial do dispositivo, proporcionando experiências de *dissenso* na narrativa do filme (embora podemos dizer, seguindo César Migliorin (2010), que esse “acaso”, em filmes dispositivos, seja um movimento bastante esperado e prestigiado pelos realizadores).

Portanto, se por um lado, o dispositivo e suas regras adentram aquele mundo vivido³⁰, já marcado por uma ordem de funcionamento e um esquadramento

³⁰ Utilizamos a expressão aqui no sentido empregado por André Brasil (2012), quando ele fala de um mundo vivido (extradieético) e de mundo fílmico (dieético). No entanto, essa distinção não é absoluta. “De fato a relação entre formas de vida e imagem – em suas continuidades e

sensível dos tempos e dos espaços; e nesse sentido podemos dizer que o filme mantém-se em continuidade com esse mundo vivido, pois é dele que nascem as performances dos personagens; por outro, é a partir daquelas “relações entre quem filma e quem é filmado que o real se ficionaliza”(BRASIL, 2010, pg. 3). E essa dimensão *ficional* do cinema, que se engendra ao vivido, “é o que também, na cena do cinema, permite alterá-lo” (idem, pg. 3), redesenhando o mapa do sensível. Pensando em Rancière, podemos pensar um sentido político dessas reconfigurações (contidas ao menos virtualmente pela configuração do dispositivo e pelas possibilidades de embaralhar as posições de sujeito/objeto); e que se daria quando as *performances* dos personagens operaram um processo dissensual na cena do cinema, ou nos termos de Rancière, quando àquela aparição polêmica pode operar uma efetiva redistribuição do espaço material e simbólico, ou seja, criar uma nova cena que, diante do consenso, opera uma espécie de *dano*.

Estamos dentro do carro dirigido por Vanusa, a “empregada motorista”, que acaba de deixar Neto e sua irmã no colégio. No momento de sair do carro, o adolescente fotógrafo responsável pelas filmagens, entrega a câmera para a empregada, que, por alguns instantes, detém o “poder de filmar”. Na cena seguinte, com a camera ligada e solta no banco, vemos vanuza ajeitando um espaço à esquerda do painel do carro, onde coloca a câmera. Uma nova troca de ponto de vista inverte a estrutura das *ocupações*: se, antes, Vanuza era objeto do olhar de Neto, agora ela filma a si mesmo e apodera-se da cena numa performance de auto-misce-encène. Esse rearranjo polêmico dos espaços de aparência, a tomada da palavra que coincide com a tomada da câmera, é uma típica subjetivação política que subverte os espaços que definiam até então uma “ordem natural” entre Neto, responsável pelas filmagens, e a doméstica, objeto das filmagem. Essa sequencia final, que conecta o universo sensível de Vanuza, sua experiência singular, à música romantica que toca no rádio, ao amor distante, ao espectador, às múltiplas vidas, faz-nos lembrar

descontinuidades – está no centro da produção contemporânea, seja na mídia ou no cinema” (BRASIL, pg. 2). Nesse sentido, o autor se aproxima de outros pesquisadores que, na esteira de Comolli, “ressaltam que há se há uma possível distinção entre o domínio da ficção e aquele do documentário não residiria, como se costuma pensar, na oposição entre o vivido e o imaginado, entre matéria e pensamento (oposição duradoura, de implicações ontológicas”. “A distinção que firmamos entre ficção e documentário, extraída (por nossa conta e risco) dos escritos de Comolli, distancia-se tanto dessa ontologia purificadora que separa alma e espírito quanto das diferenças semióticas entre os gêneros, e busca inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam andar juntos”. (GUIMARÃES e CAIXETA, 2008, p. 36 apud BRASIL, 2010).

Rancière (2009, p. 61) quando diz que, ao cineasta que resiste a “explorar a miséria alheia como objeto de ficção”, o “real” e o mundo vivido, quem sabe, podem lhe oferecer “a riqueza da experiência sensorial disponível nas vidas mais humildes”. Portanto, por força do dispositivo, a cena do cinema aqui, possibilitou por um instante, reconfigurar a cena da política, território do *comum* (GUIMARAES, 2013).

5.4.2 MONTAGEM

Ao comentar sobre seu interesse em *olhar para as imagens dos outros*, o diretor Gabriel Mascaro, em entrevista à Revista Cinética³¹, diz que *Doméstica*, “antes de tudo, é um filme sobre a negociação da imagem, onde o realizador articula com um pesquisador local, que fala com um jovem, que fala com a “sua” empregada doméstica”. Existe, nesse “jogo” proposto aos personagens, diz o realizador, “uma rede de hierarquização do fazer”, distribuída entre os agentes que irão compor o dispositivo. Portanto, se, num primeiro momento, são os adolescentes que recebem a câmera e a tarefa de fazer um filme; a entrada do diretor e do montador ao final do processo, desloca novamente àquelas hierarquias, redefinindo os poderes de agenciar e de definir o que fazer, afinal, com aquele material bruto? Portanto, quais os desafios que essas estratégias que trabalham com imagens amadoras ou de arquivo, trazem para o cinema documentário hoje? Que distância justa³² tomar daquelas evidências sensíveis materializadas nas imagens dos outros? Que recortes e subtrações, ao nível da montagem, podem gerar efeitos estéticos e políticos interessantes; tensionadores de uma configuração sensível de mundo?

Ao observar o modo de organização da montagem no filme, e seguindo as pistas deixadas pelo diretor naquela entrevista, podemos dizer que a montagem de “*Doméstica*” se apropria daquelas imagens e tenta operar uma estratégia *dissensual*: se o dispositivo inicia-se enquanto um procedimento de inclusão dos enunciados dos personagens; a montagem, ao trabalhar, portanto, em cima dos diferentes regimes sensoriais inscritos pelo dispositivo, busca operar justamente os pontos de rasuras e os tensionamentos sensíveis naquelas imagens. Dessa forma, ela também pode configurar-se enquanto um espaço de dissenso entre o filme realizado e os fins sociais definidos, “tencionando o “pacto” entre diretor e personagens, colocando em risco

³¹ < <http://revistacinetica.com.br/home/conversa-com-gabriel-mascaro-e-marcelo-pedroso>>

³² Termo encontrado em Rancière (2012).

inclusive a necessidade de “aprovação” do filme, por parte dos personagens”³³. Ou seja, não há um consenso necessário sobre a quem pertence o filme, constituindo-se vários eixos possíveis a partir desse processo: para o jovem fotógrafo, o resultado pode ser um filme sobre “sua” empregada doméstica, mas para o diretor, na ilha de edição, “pode ser um filme sobre um jovem que está falando sobre “sua” doméstica” (MASCARO, s/p)³⁴.

Nesse sentido, Ilana Feldman (2012, pg. 61) vai observar que a dimensão eminentemente política desses filmes que apostam em estratégias e dispositivos *inclusivos* – e que se propõem a *partilhar* a enunciação, incluindo o olhar e a palavra do outro na cena documental – vai se dar principalmente com o trabalho da montagem, na “reposição de certa distancia, na reposição de uma noção de separação”³⁵. Recuperando autores como Jacques Rancière e Luc Nancy, e na esteira de tradições como a filosofia dialética hegeliana, a psicanálise lacaniana e mesmo as teorias da imagem, a autora nos propõe “recuperar a dimensão negativa da separação (comumente associada à desigualdade e à exclusão) como uma dimensão produtiva (FELDMAN, 2012, pg. 150). Trata-se, portanto, de afirmar a separação, por meio da montagem, como a “criação de uma exterioridade, de um fora, de uma distancia dissensual em meio às consensuais dinâmicas inclusivas e participativas cada vez mais presentes no cinema, nas artes e na cultura contemporânea”. Ao retomar, portanto, essas ideias de *separação* e *distância*, implicadas na própria ideia de partilha

³³ Sobre esse aspecto, o diretor comenta nessa mesma entrevista: “Eu lembro que participei da oficina de formação do Doc TV, e foi meu primeiro contato com Jean-Claude Bernardet. Nessa oficina, ele nos desafiou, com muita força: “o documentário brasileiro vai mudar quando os diretores pararem de chamar os personagens para o palco no dia do lançamento. Aquilo foi muito forte pra mim. Os filmes tinham uma condescendência, um pacto com a aprovação do personagem”.(MASCARO, 2013)

³⁴ Nessa mesma entrevista, o diretor comenta que (...) “no lançamento de Doméstica no Rio, um personagem do filme disse pra mim: “Ó, você roubou esse filme de mim, viu? Eu quero autoria do filme. Fui eu que filmei, é minha história”. Quando eu poderia imaginar que esse jogo perverso que instrumentalizou o olhar dos personagens, e virou o jogo contra eles, ia fazer com que, no final, o cara pedisse a autoria do filme, dizendo que eu estou enrolando? Isso traz uma força do próprio des controle que esse método coloca em jogo”(MASCARO,2013)

³⁵ Retomando a noção de partilha do sensível de Rancière, a autora vai dizer que a questão é “afirmar a separação como redistribuição e reordenamento da ordem consensual do visível. E, ainda, nos lembra, “se recuperarmos a definição de Rancière (2009), sobre a partilha do sensível, notaremos que a partilha significa a participação em um conjunto comum partilhado e, inversamente, a separação, a divisão de partes exclusivas. Ou seja, a partilha do sensível permite delinear uma política que se constrói por meio de dissensos e separações entre mundos, fazendo surgir um comum em que as distâncias não são suprimidas, mas constituintes”(FELDMAN, 2012, pg. 63)”. Ainda, sobre essa noção de separação, a autora vai dizer em outro texto - “Para nos atermos ao cinema brasileiro – trata-se de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, repor certa distância, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da ilusão referencial e esvaziar o apelo realista” (FELDMAN, 2008).

do sensível, a autora nos ajuda a pensar um tipo de montagem dissensual, operado em filmes dispositivos *inclusivos* como “Doméstica”.

As escolhas das cenas finais observadas em (2) dois blocos, parecem-nos indicar um tipo de construção narrativa *dissensual* que - interessada nas relações constituintes entre as imagens, nas maneiras dela organizar o antes e o depois, o dentro e o fora – vai se configurar enquanto elemento tensionador de uma configuração sensível de mundo. Ao final do seu bloco, Gracinha, a empregada de “habitados noturnos”, aparece ajeitando seu quarto, quando é indagada pela jovem fotógrafa atrás da câmera: “de quanto em quanto tempo você vai pra casa”? Após explicar como é distribuído seu tempo, e dar a ver como rotina e as necessidades da casa possuem prioridade sobre seus dias de “folga”, ela nos surpreende ao contar que no início do ano, ficou (3) três meses sem ir para casa, devido a cirurgia da vó da garota; porém, o que ela não imaginava, é que esses meses eram os últimos dias de vida do seu único filho, que fora assassinado. “E eu quase não fiquei com ele esse ano”, relata aos choros. Um novo corte, Gracinha seca as lágrimas, e agora conta do seu colchão ortopédico que sua patroa lhe havia comprado. E, ao final, deitada no colchão, sorri, “é por isso que eu me sinto em casa”. Novo corte, e o bloco termina com um plano geral de Gracinha, na cozinha, escutando música e lavando pratos, em sua “feliz” rotina noturna. Essa sequência montada ao final, dá a ver um *comum* litigioso que ganha força no contraste entre a constância da *misce en scène* – que filma Gracinha em seus afazeres, sempre num enquadramento bem próximo, “claustrofóbico”, nos remetendo à pequenez do quarto de empregada - e a força inesperada do corte e do relato da doméstica, que provoca uma espécie de *dano*³⁶, que convoca novas linhas de visibilidade à cena do filme.

Em outro bloco, nos encontramos com Jenifer e “seu” empregado doméstico, Sérgio. Após algumas imagens da rotina do empregado, Jeniffer relata à camera como conheceu Sérgio, dizendo que ele se encontrava numa etapa muito “complicada” de sua vida, passando por problemas familiares, e foi então que sua mãe aproximou-se dele e o convidou para este emprego. Na cena seguinte, um plano entrevista, vemos

³⁶ “Há política por causa apenas de um universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, vinculando a apresentação da igualdade, como parte dos sem-parte, ao conflito das partes sociais.” (RANCIÈRE, 1996, p. 51).

Sérgio e a Patrôa sentados de frente para a câmera. Enquanto ela continua a explicar a difícil situação familiar do empregado, “não sei se ele me autoriza a falar mas como é eu que to falando eu vou falar”, Sérgio, ao lado, com a cabeça baixa, quase constrangido, escuta em silêncio a patrôa que continua a falar até o corte. Chegamos então à sequência final, onde a família encontra-se reunida, entre sorrisos e abraços, para a confraternização natalina. Um corte, e acompanhamos Sérgio retirando-se da confraternização, para comer sozinho na garagem. A câmera distante, apenas observa. A montagem desta sequência com a escolha desta imagem final - a saída de Sérgio, que ao longo de todo o bloco se manteve em silêncio, recusando-se a falar aquilo que se esperava dele, e que escolhe o silêncio como forma de resistência na cena - tenciona o visível da imagem (seu recolhimento) com o silêncio daquilo que não é dito pelo personagem (e é dito pelos outros); inscrevendo na cena final, uma força de indeterminação que questiona o lugar sensível que, antes, a mise-en-scène e os relatos da jovem fotógrafa e sua mãe, haviam construído. Como nos ensina Rancière, em relação à configuração do comum, haverá sempre àqueles que, no comum, não tem lugar e visibilidade a não ser aquela que lhes foi destinado por outros. Aqui, portanto, a montagem do filme trabalha para explicitar essas tensões de mundos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das principais inquietações que atravessou e motivou esse texto, está ligada a um trabalho teórico junto aos campos do cinema, da teoria da imagem, da filosofia, da comunicação e das ciencias sociais; interessado em *iniciar* (para não esquecermos todos os fios soltos) uma pesquisa a cerca das relações entre cinema, estética e política. Dessa vontade inicial, e a escolha de trabalhar com as *políticas* do cinema documentário (relação essa que, depois, viriamos a aprender a pensá-la em termos de *distâncias*), bastante guiado pelos textos de Jacquès Rancière e alguns outros comentadores e pesquisadores, somaram-se alguns outros acontecimentos que, embora não tenham entrado diretamente no texto final, motivaram sua escrita e pensamento. Primeiramente, existia um interesse pessoal nessa relação entre cinema e política, advindo principalmente do meu contato, ao longo da faculdade, com alguns textos desses autores que retomei ao longo de monografia, bem como com parte das filmografias que incitaram àqueles textos. Esse movimento também convergiu com minha minhas experiências práticas com cinema e audiovisual, através de coletivos audiovisuais que travei contato e/ou venho participando ao longo dos últimos anos; também com oficinas de cinema e audiovisual de que participei ou realizei em escolas e outros espaços; e, mais recentemente, com a minha experiência em diversos cine-debates e sessões comentadas, ocorridos não só em espaços institucionais, mas também em *ocupações* e nos novos espaços *comuns*.

A partir dessas últimas experiências, surgiu uma outra inquietação que acabou ressoando com algumas discussões trabalhadas nesse texto, ligadas às diferentes abordagens a cerca das políticas dos filmes, e à crítica da abordagem representativa que, grosso modo, privilegia a análise das questão “temática” e das questões políticas externas aos filmes. Dessa forma, e com a propulsão recente de cine-debates, principalmente em espaços de ocupações, eu vinha observando uma crescente demanda por filmes e documentários com viés “político informativo”. Inclusive, quando as sessões aconteciam em ocupações, esse era um critério predominante para a escolha de filmes, geralmente pautado por questões bastante urgentes e pontuais para aqueles grupos envolvidos, como a pauta das ocupações, do transporte público, da especulação imobiliária, da reforma urbana e agrária; das remoções de comunidades devido aos megaeventos; dos levantes de 2013 e, recentemente, dos secundaristas, etc.

Acredito que não se trata de escolher ou dividir hierarquicamente diferentes “tipos” de cinema - um representativo que “tematize” as questões políticas (externas ao filme) de forma tradicional ou não, e outro que pense a política através da linguagem e da matéria fílmica, como quisemos abordar ao longo do trabalho. Sem dúvida, considero importante a existência de documentários com viés “informativo”, principalmente quando abordam questões minoritárias ou invisíveis e, muitas vezes, esses filmes provocam importantes discussões que contribuem para o aprofundamento de questões caras àqueles grupos. No entanto - e por isso, talvez, essa monografia possa ser um passo inicial de um trajeto interessado em pesquisar essas questões a cerca do cinema, da estética, da política e da comunicação; mas também da cidade, da comunidade, da diferença - creio que seja importante insistir e problematizar a cerca da transparência, da visibilidade total, das imagens espetaculares e do “apelo realista” (FELDMAN, 2010), entre outras características, que acompanham muitos dos documentários produzidos nos últimos anos; ou ainda, acredito que não podemos prescindir de problematizar também os aspectos materiais, estéticos e formais que criam aqueles *temas, assuntos e imagens* do mundo vivido, e pelos quais os documentários atravessam e são atravessados.

Dessa forma, a partir da fundamentação teórica que desenvolvemos nos três primeiros capítulos, aproximando as relações entre estética, política e cinema; passando pela retomada de alguns autores que vêm pensando às *políticas* do documentário por vias metodológicas que poderíamos nos aproximar; até as análises do corpus, no qual buscamos operacionalizar a *partilha* e o *dissenso*; acreditamos ter conseguido responder, ao menos em parte e não sem percalços, nossos três problemas de pesquisa, qual sejam: “Como se dão as relações entre arte, estética e política nas teorias de Jacques Rancière?”. Aqui, primeiramente, pudemos observar a intrincada relação de compartilhamento e diferença nos âmbitos da estética e da política, sintetizada através da noção de *partilha do sensível*. É justamente a partir dessa *estética primeira*, território das configurações do comum, que o autor recomenda-nos colocar o problema da arte e das “práticas estéticas” (RANCIÈRE, 2014). É por aqui também que, a partir da caracterização do regime estético, e da *eficácia estética*, entramos nas vias de conexão da estética, da política, da arte, com o cinema; relações essas que pudemos elucidar a partir de questões suscitadas pelas reflexões de Rancière a cerca do *O homem com uma câmera (1929)*, de Dziga Vertov.

Portanto, ao segundo problema, “Como o cinema responde a estas problemáticas?”, colocamos em perspectiva uma série de autores que vêm pensando as possibilidades políticas do documentário, a partir do diálogo entre as dimensões éticas, estéticas e políticas que os filmes suscitam. Dessa forma, tentamos deslindar algumas propostas teóricas e metodológicas possíveis para que tentássemos compreender as *políticas* dos documentários, a partir dos seus aspectos formais e materiais, mas em constante relação com as possibilidades da comunidade. Como bem sintetizou, Ilana Feldman (2012, pg. 63),

“Se, portanto, assim como os cineastas, o documentário também teria perdido seu mandato para representar em nossos dias a experiência social e coletiva, faz-se necessário, mais do que nunca, pensar as possibilidades do coletivo e da comunidade (um comum cujas partes entrem em relação pelas diferenças, e não por uma suposta unidade) a partir das reconfigurações, que os filmes dão a ver, em curso nos campos do trabalho, dos afetos e da linguagem. Isto é, a partir das relações, engajadas no presente, que os filmes forjam e que se forjam por meio dos filmes. Nesse movimento de aproximação e apropriação da alteridade”.

Em relação ao terceiro problema, relacionado aos agenciamentos estéticos e políticos operados pelo filme do corpus - “Como o dispositivo e a montagem de *Doméstica* (2012), operam a partilha e o dissenso? - empreendemos um ariscado trabalho de aproximação das noções de *partilha do sensível* e *dissenso*, aos elementos formais (dispositivo e montagem) observados no filme de Gabriel Mascaro; a fim de compreender as partilhas do sensível e as experiências de dissenso experimentadas na narrativa do filme. Num primeiro movimento, em relação ao vetor *partilha do sensível*, relativo à descrição do dispositivo, observamos que a estética de “*Doméstica*” opera em um regime de visibilidade, marcado por agenciamentos políticos, culturais e tecnológicos singulares; que irão constituir as linhas de visibilidade e as evidências sensíveis a partir dos deslocamentos e variações no espaço da enunciação, possibilitadas, por sua vez, pela construção do seu dispositivo *inclusivo*. Aos aspectos relativos à descrição da montagem do filme enquanto elemento operador da *partilha do sensível*, percebemos dois movimentos complementares constituintes da partilha no filme; que puderam recolocar aquelas imagens - marcadas pela intimidade entre os personagens e pelo aspecto cotidiano daquelas relações – como um problema de visibilidade; deslocando, na cena do cinema, as partilhas do sensível que definem os contornos da comunidade.

Num segundo momento, a partir do vetor *Dissenso*, relacionado-o ao dispositivo fílmico, buscamos compreender as experiências de dissenso proporcionadas pela configuração do dispositivo que, marcado por uma instabilidade das perspectivas e dos pontos de vista em jogo na cena, puderam constituir um espaço de abertura aos imprevistos e às performances dissesuais, possibilitando reconfigurar, na cena do cinema, a cena da política. Por fim, ao nos perguntarmos sobre as *experiências de dissenso* possibilitados pela montagem em filmes que trabalham com as imagens dos outros, observamos uma estratégia dissensual operada pela montagem de doméstica, que se deu primeiramente com o retorno do “poder” do diretor à ilha de edição, e o tensionamento do “pacto” cineasta/personagens; e depois, com o trabalho a partir das relações constituintes das imagens, as maneiras de organizá-las e os encadeamentos as subtrações constuintes da partilha do sensível.

Dessa forma, observamos que uma perspectiva interessada em pensar as *políticas do documentário*, privilegiando a análise dos aspectos estéticos e formais presentes na composição dos filmes, pelo menos da maneira como as teorias e os autores aqui convocados nos levaram a experimentar; obriga-nos a dialogar com diferentes áreas, das ciências sociais à filosofia, conectando as questões propriamente cinematográficas, aos problemas relativos às dificuldade do paradigma representacional, as formas de se aproximar (e se distanciar) do *outro* e as possibilidades de os filmes operarem uma intervenção sobre o visível e sobre o enunciável, interferindo sobre os possíveis de uma comunidade.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASPE, Bernard. **A revolução sensível**. AISTHE, Rio de Janeiro, Vol. VII, n 11, 2013.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BERNARDET, **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRASIL, A. **Apresentação**. REVISTA DEVIRES – cinema e humanidades, Universidade Federal de Minas Gerais, Vol. VII, n.2, 2010.

BRASIL, A. **Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética**. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal do Rio De Janeiro, 2008.

BRASIL, A. **Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo**, Porto Alegre, v. 20, n. 3

BRASIL,A. **A performance: entre o vivido e o imaginado**, 2010.

CACHOPO, J, Pedro. **Momentos estéticos:rancièere e a política da arte**, AISTHE, Vol. VII, n 11, 2013.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean Louis. **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, 2001.

DUMANS, João, Paulo. **Um outro espaço**. In: BRASIL, André. Belo Horizonte, Teia, 2012.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Tese (Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes /

Universidade de São Paulo, 2012.

FELDMAN, “Um filme de”: **dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental**, Revista Devires, Belo Horizonte, Vol. 9, N. 1, 2010.

GUÉRON, Rodrigo. **Arte e política: estudos de Jacques Rancière**, AISTHE, Vol. VI, n.9,2012.

GUIMARAES,Cezar; GUIMARÃES,Victor. **Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise**.Revista Galáxia, São Paulo, n.22, p.77-88, 2011.

GUIMARAES,Victor. **Conversa com Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso**, Revista Cinética, 2013 < acessado em 12/06/2016 >

GUIMARAES,Victor. **Políticas do antecampo**, Revista Cinética, 2013 < acessado em 12/06/2016>

GUIMARAES,Victor. **A intermitência política do documentário: L.A.P.A entre o consenso e o dissenso**, Revista Devires, Belo Horizonte, Vol. 8, N. 2, 2011.

HUSSAK, Pedro. **Entrevista com Jacques Rancière**, AISTHE, Vol VII, n.11,2013.

HUSSAK, Pedro. **Rancière: A política das imagens**. Revista de filosofia Princípios, Natal, Vol XIX, n. 32, 2012.

LAZARRATO,Maurízio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro:civilização brasileira, 2006.

MACHADO, Irene. **Linguagem e militância: o cine-documentário de Dziga Vertov**. Revista Olhar,v,03,n.5-6,2011.

MARQUES, Ângela. **Democracia e pós-democracia no pensamento político de Jacques Rancière**. Revista brasileira de ciência política, s/d. n.15, 2014.

MARQUES, Ângela. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso.** Discursos fotográficos, Londrina, v10,n.17,2014.

MESQUITA,C;LINS;C. **Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira,** São Paulo, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. **O Dispositivo como estratégia narrativa,** Revista Acadêmica de Cinema, 2005.

MIGLIORIN, Cezar (org.) **Ensaio no real.** Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro.** DEVIRES – cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais, Vol VIII, n. 2, 2011.

MIGLIORIN, Cezar. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência, e biopolítica no documentário contemporâneo.** 2008. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal do Rio De Janeiro, 2012.

MIGLIORIN, Cezar. **Igualdade dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo.** Revista Cinética, s/d. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm> Acesso em 22 nov 2015.

MIGLIORIN, Cezar. **5x favela: agora por nós mesmos, de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra carneiro, Rodrigo Felha e WagnerNovais.**[S.I.]:Cinética,2010.Disponívelem:<<http://www.revistacinetica.com.br/5xfavelacezar.htm>>Acesso em 01 nov.2015

MIGLIORIN, Cezar; GENARO, Ednei. **A nostalgia da centralidade ou do esvaziamento da política,** ALCEU - v. 12 - n. 24 - pg. 151 a 164, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A revolução estética e seus resultados,** In: New LeftReview, NLR 14, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa “Estética”.** Trad. de R. P. Cabral, 2011. Disponível em: <<http://cargocollective.com/yماغo/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da arte**. Tradução: Mônica Costa Netto. Transcrição da apresentação de Jacques Rancière, no seminário “São Paulo S.A: práticas estéticas, sociais e políticas em debate, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2005b.

RANCIÈRE, Jacques. **Povo ou multidões?** Urdimento - Revista de estudos em artes cênicas, Vol 1, n.15, 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. “**Does democracy means something?**” em *Dissensus: on politics and aesthetics*. London: Continuum, 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como Política**. DEVIRES – cinema e humanidades, Universidade Federal de Minas Gerais, Vol. VII, n.2, 2010c.

RANCIÈRE, Jacques. **Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política**. O globo, 2012c. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/005274.html>> Acesso em: 24 nov 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: Nietzsche e Deleuze: arte resistência. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Entrevista**. Revista cult, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>> Acesso em: 18 nov. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996a.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso. A crise da razão**, São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

RANCIÈRE, Jacques. **Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política**. BlogProsa, 2012. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/005274.html>> Acesso em: 16 de nov. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema** (SOARES, L.F, Trads), Paris, 2000.

SOUTO, Mariana. **O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador: Notas sobre Pacific e Doméstica**. DEVIRES – cinema e humanidades, Universidade Federal de Minas Gerais, Vol. IX, n.1, 2012

VOIGT, F, André. **Nem moderno, nem pós-moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes**, Revista Urdimento, v.2, n. 23, 2014.