

Estéticas de dissenso no documentário brasileiro contemporâneo – uma análise de O prefeito tá chegando

Aesthetics of dissent in contemporary Brazilian documentary - an analysis of O prefeito tá chegando

Vinícius de Oliveira

Doutorando em Comunicação Social pela UFMG, membro do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, mestre em comunicação social pela UFPE. Curador do 19º FestCurtas (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte) e do Cineclubes Sorpasso (parceria com o Grupo Galpão e o Consulado da Itália em BH). Tem contribuído com revistas, festivais e mostras de cinema brasileiro (Fórum.doc, Revista Continente, CurtaCircuito, MOV) além de participar de ações em audiovisual junto à Ocupação Cinematográfica Elizabeth Teixeira e à Rede Coque Vive (PE), pela qual foi curador do Cineclubes CineCoque. Integrou durante dois anos a equipe de audiovisual do Projeto Formação Transversal em Saberes Tradicionais (UFMG).

Resumo

O trabalho investiga o documentário “O prefeito tá chegando” (Cid César Augusto, RJ, 2014), que narra o encontro entre uma líder política da comunidade da Estradinha e o prefeito do Rio de Janeiro para tratar de intervenções urbanísticas no local. Notando que o filme deixa-se conduzir mais pela voz e gestos da líder comunitária que pelo seu interlocutor, interessa-nos analisar como se constitui esse espaço fílmico e estético onde se encontram e se relacionam e quais sentidos políticos podemos lhe atribuir.

Palavras-chave: Documentário; estética; política.

Abstract

The work investigates the documentary “The mayor is coming” (Cid César Augusto, RJ 2014), which narrates the encounter between a political leader of the Estradinha community and the mayor of Rio de Janeiro to address urban interventions on site. Noting that the film allowed to lead more by voice and gestures of the community leader than the other party in interest to analyse how is built that filmic and aesthetic space where they are and what political meanings we assign to this space.

Keywords: Documentary; aesthetics; politics.

*A boa distância se encontra,
na verdade, no âmbito da justiça¹.*

OS ANTECEDENTES DO EMBATE

Em abril de 2010, em função das fortes chuvas que atingiram o Rio de Janeiro, a prefeitura da cidade iniciou um processo de remoção de milhares de famílias alojadas em morros e encostas com a alegação de risco de deslizamentos. Nada menos que 3.600 famílias foram retiradas dos locais onde viviam através de uma ordem de despejo assinada pelo prefeito Eduardo Paes, baseada no parecer técnico emitido pelo Instituto de Geotécnica do Município - Geo-Rio. Contudo, nem todas as regiões analisadas no parecer estavam em situação de real ameaça. Foi o que demonstrou posteriormente a avaliação dos peritos da Núcleo de Terra e Habitação da Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro, que, no caso da região do Morro dos Prazeres, por exemplo, classificou a ação de despejo como uma tentativa disfarçada da prefeitura de aumentar o valor dos imóveis de bairros circunvizinhos com a relocação da favela².

Uma das regiões atingidas pela ordem de remoção emitida pelo prefeito sem que houvesse fundamento para tal foi parte da comunidade dos Tabajaras, conhecida como Estradinha, localizada na zona do sul da cidade, próxima a Botafogo, com vista privilegiada para locais tidos como de alto valor paisagístico e turístico. Em torno de 250 das 350 casas que existiam na comunidade foram destruídas e os entulhos e destroços foram abandonados sem o devido recolhimento, fazendo com que a população convivesse com acidentes, doenças e outros graves problemas. A partir daí se iniciou na Estradinha uma intensa mobilização por reconhecimento e permanência, por meio da qual as 100 famílias restantes passaram a reivindicar o posicionamento do governo municipal através da elaboração de um documento que viesse garantir a sua manutenção no local, mas também formalizar compromissos com posteriores intervenções urbanísticas de valorização e melhoria de sua infraestrutura.

É justamente o encontro entre a comunidade da Estradinha - destacadamente na figura de uma de suas líderes - e o prefeito da cidade do Rio de Janeiro e sua comitiva, para a assinatura do documento com garantias à população local, três anos depois de ordenado o despejo de 250 famílias na comunidade, que o documentário *O prefeito tá chegando* (Cid César Augusto, RJ, 2014)³ registra. Tal encontro, todavia, mais do que proporcionar um “simples diálogo” para encaminhar acordos e ações para a comunidade, parece transformar-se numa espécie de embate entre a líder comunitária Fátima Amorim (conhecida na Estradinha como Irmã Fátima) e o prefeito Eduardo Paes. É assim que acompanhando, num primeiro momento, o percurso ao longo do qual Fátima vai de porta em porta lembrando seus vizinhos do encontro com o prefeito e, posteriormente, o desenrolar de seu discurso diante dele e da comunidade, a narrativa parece aproveitar o momento para inserir ambos num espaço ao mesmo tempo fílmico e político, deixando-se conduzir,

entretanto, mais pela voz e gestos da líder comunitária do que por seu interlocutor.

O presente texto constitui uma tentativa de perscrutar os modos pelos quais os procedimentos e operações fílmicas realizadas em *O prefeito tá chegando* ensejam outros modos de ver e perceber os problemas enfrentados na Estradinha e os embates travados entre seus moradores e os representantes do poder público. Para tanto, observaremos mais de perto as operações realizadas no âmbito da mise-en-scène documentária do filme e de sua montagem, mais especificamente a articulação criativa entre elas. Com pano de fundo ligado à filosofia política, relacionamos essas análises à ideia de “dissenso” (RANCIÈRE, 1996) tal como formulada por Jacques Rancière, entendendo, com o autor, ao mesmo tempo “(...) a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística (...)” (RANCIÈRE, 2012, p. 121). Antes disso, no entanto, consideramos válido apontar a importância das escolhas que precederam a realização do filme, assinalando a relação específica que estas engendram com os acontecimentos sociais abordados no seu decorrer.

ABERTURA DO FILME, ABERTURA DA HISTÓRIA

O documentário *O prefeito tá chegando* tem início com um letrreiro, exibido antes mesmo da apresentação dos créditos de realização do filme. Nele lemos: “Esse documentário foi feito sob o risco do real”. Perceber que essa frase precede a própria referência aos realizadores nos parece fundamental, já que o gesto que está na fundação do filme tem evidentes incidências em seus desdobramentos (estéticas, historiográficas, políticas). Tal “advertência”, na verdade, toma de empréstimo uma noção conhecida nos estudos sobre o cinema documentário no Brasil e nos remete ao texto de Jean-Louis Comolli intitulado “Sob o risco do real” (2008: 169).

De que trata tal texto e o que deseja o filme ao evocá-lo logo em seu ponto de partida? Comolli nos apresenta seu argumento com clareza: num tempo de relações pessoais e sociais programadas, extremamente codificadas, sem espaço para o diferente e sem tempo para o imprevisto, restaria ao cinema não o movimento de ir ao encontro do real e captá-lo – ou capturá-lo –, como se esse estivesse construído de antemão, esperando para ser representado pelas imagens, mas sim deixar-se penetrar por esse real, expor-se a ele e por ele, a ponto de apanhá-lo em sua indeterminação criativa, fazendo com que experiências (dos que filmam) intercambiem com outras experiências (dos que são filmados). Afirma o autor: “Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam aquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (COMOLLI, 2008: 170).

Além do letrreiro inicial que busca assinalar o “risco” ao qual a construção da obra deliberadamente se expõe, o filme não nos dá informações prévias sobre aquilo que registra. Se compreendemos que a visita do prefeito à Estradinha se realiza em razão da assinatura de um documento com benfeitorias à comunidade,

se entendemos que essa comunidade há alguns anos passa por problemas graves, se entendemos ainda que a prefeitura ignora a necessidade de qualquer intervenção, isso se dá, sobretudo, através daquilo que diz Irmã Fátima em seu discurso. É apenas no leiteiro final que lemos: “De 2010 a 2013, a prefeitura derrubou 255 casas na comunidade”, precedido por outro que diz: “Irmã Fátima é líder comunitária. Eduardo Paes é prefeito. Os dois se encontram na Estradinha”. É assim que, em termos de informação sobre as condições de possibilidade desse encontro e o grosso da história que o envolve – considerando diversos recursos expressivos que poderiam ter sido acionados para tal, como leiteiros, narração, depoimentos, materiais de arquivo – o filme acaba por nos fornecer poucos elementos exteriores aqueles que surgem do interior das cenas, desenrolados no presente da filmagem.

Esse gesto de quase ocultação de informações contextualizadoras tem como consequência nos levar a uma série de suposições: o que exatamente consta no documento em questão no encontro? Quais acontecimentos, menores e maiores, o tornaram possível? Por quê não pôde o prefeito caminhar na comunidade antes do encontro na Igreja? Sabemos bem que – o que talvez “complique” mais as coisas -, no mais da vezes, quando um governante vai a uma comunidade para anunciar uma obra, a visita não costuma acontecer sob um clima de confronto, pelo contrário; o controle da situação costuma fazer parte da cerimônia, controle que visa garantir que à figura do governante sejam atribuídos todos os méritos pela benfeitoria na comunidade.

Nesse sentido, enfatizamos a importância das circunstâncias em que esse encontro se estabelece e o fato do filme apostar em sua capacidade significativa. Conectado à proposta de filmar ‘sob o risco do real’, o documentário parece dar aí indicações sobre seu método específico de fazer da história o “objeto de uma construção” (BENJAMIN, 1994: 230). Considerando os fatos ocorridos na Estradinha até a visita do prefeito, bem como a luta empenhada pelos seus moradores e os tantos fatos evocados “de dentro”, na forma de “agora”⁴, para os quais o filme se abre, construindo-se e arriscando-se, o documentário parece aproximar sua escritura fílmica de um princípio materialista de escrita da história.

Essas ideias nos parecem especialmente adequadas para o que propõe o filme: deixar dizer a própria cena, sem explicações prévias, sem informações de cobertura, sem ilustrações, apostando em sua potência de condensação histórica. Aliás, cabe salientar, todo o encontro entre Irmã Fátima e Eduardo Paes é filmado num plano-sequência, o que materializa a impressão de duração, já que não há cortes, e induz uma temporalidade fortemente ancorada no presente, mas atentamente conectada aquilo que este revela do passado. Tal princípio parece se ligar à possibilidade de romper com uma “continuidade histórica” que só beneficiaria o próprio contínuo da opressão – que aqui relacionamos à história específica da Estradinha -, e operaria um tempo histórico “carregado de momentos (...) explosivos, subversivos” (LOWY, 2005: 12), como num “lampejo” capaz de expor uma disposição reflexiva que um “(...) fragmento de passado forma precisamente com o presente em questão” (LOWY, 2005: 128).

À abertura do filme parece corresponder uma abertura para/da história. A um gesto cinematográfico acompanha um historiográfico. Se *O prefeito tá chegando* abre mão de informações contextualizadoras, no nosso entender, não é por ignorar ou desprezar o passado de luta dos moradores da Estradinha; o faz para melhor mergulhar no presente sem prejuízo de uma relação singular de experiência. O risco de se expor ao real se desdobra na construção de uma história bastante peculiar: a história, como o real, não está dada e, se não está dada, pode-se esboçar um outro traço para ela.

PARA ALÉM DE UM MURO DE CONTENÇÃO

Na esteira dessas reflexões, talvez pudéssemos dividir *O prefeito tá chegando* em três momentos: (1) o percurso feito Irmã Fátima em que lembra os moradores da Estradinha de seu compromisso, do qual os realizadores extraem a frase que dá título ao documentário, “o prefeito tá chegando!”, repetida por ela quase que de porta em porta; (2) o momento de transição entre essa caminhada e a chegada do prefeito, em que a personagem como que escapa ao plano e nos concentramos no movimento cada vez mais intenso de lotação gradual da Igreja, local onde se encontram; e, finalmente, (3) a cena do encontro de Irmã Fátima, a comunidade, o prefeito e sua comitiva, na qual Fátima empunha o microfone para confrontar o prefeito, questionar as ações da prefeitura e reivindicar escuta para sua comunidade.

Na primeira dessas três partes recortadas para a análise a líder comunitária aparece numa espécie de chamamento à participação no interior de sua comunidade, interpelando morador por morador, cada qual em sua própria residência, no sentido de, com eles, partilhar o compromisso e o vínculo em torno do importante encontro com o prefeito. A câmera, no registro desse chamamento, a acompanha à media distância, eventualmente se aproximando, sempre no seu encaço, sendo guiada por seus passos. Mais do que conduzindo, deixando-se conduzir; muito longe de ditar, obedecendo à cadência própria de Irmã Fátima no seu falar, gesticular, paradas e retomadas de passo.



Figura 1: Irmã Fátima convoca vizinhos para encontro com prefeito Eduardo Paes

“É preciso que toda comunidade esteja junta”, diz ela, e vai costurando essa junção possível com sua própria voz e corpo, sendo a câmera a sua companheira de percurso. Tal característica remete àquela identificada por Jean Louis Comolli no filme francês “Tours por un!” – significativo nome:

A câmera no ombro, não no ombro do cameraman (...) nada de face a face, nada de lado a lado. A palavra como um passeio, como um acompanhamento, um andar ao lado, como quando se “passeia pela praça” nas cidades do sul da França, fala-se entre si, mas um não olha para o outro, olha-se para os outros, para o resto do mundo (...) Ombro a ombro. Mas também em uma esquiva, em uma coreografia, a passos lentos (COMOLLI, pág. 56-57).

Ao fim desse percurso inicial, chegamos à Igreja. A líder comunitária que acompanhamos até aqui se torna, por ora, coadjuvante de outro momento, a chegada de sua comunidade para ocupar o espaço que receberá o encontro com o prefeito. Mas se Irmã Fátima não é mantida, ainda que provisoriamente, no foco de atenção da imagem, isso não acontece senão para dar a ver a concretização daquilo que o percurso traçado por ela na primeira parte do filme buscou: a participação dos demais, sua presença, sua ida ao encontro do prefeito. Essa transição registra, no fundo, a natureza da relação que está posta entre Irmã Fátima e as pessoas de sua comunidade, entre essas pessoas e o próprio lugar onde moram, e a possível relação entre eles e o prefeito e sua comitiva – dados muito importantes para o filme.

Eduardo Paes finalmente chega para o encontro com os moradores da Estradinha. Aqui irá se expor com firmeza uma conduta que parece estar na base da “exposição ao real” que o fundamenta: muito mais do que “representar” Irmã Fátima, seja qual for o papel que esta possa desempenhar, o documentário parece interessado em deixar que ela mesma “se produza” na imagem. Se esse aspecto já estava posto no primeiro momento do filme, em que a câmera caminha à média distância de Fátima sempre seguindo seus passos, a desenvoltura dessa câmera se encontra, mais uma vez, como que intimamente conectada¹ aos gestos e à postura dela, no discurso que realiza diante do prefeito.

Trata-se de uma relação de proximidade entre a câmera e seu personagem que faz com que essa câmera “(...) pertença ao espaço próprio das pessoas que são filmadas”, como se partilhasse com tais pessoas “(...) seus territórios” (COMOLLI, 2008, pág. 55). Saímos aqui do campo da representação para adentrar um modo de filmagem que deve ser melhor entendido na chave da relação, negociação,

1 Essa intimidade entre câmera e pessoa filmada se aproxima aqui do tipo de registro que Jean Claude Bernadet identificou nos filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias (<http://www.videonasaldeias.org.br>). Segundo ele, essa observação carregada de cuidado e afeto esteve por muito tempo ausente do documentário brasileiro, por demais tomado pelo procedimento da entrevista.

reciprocidade. Ora, nos parece evidente que é exatamente um tipo de reciprocidade que alimenta a relação criada entre o filme e sua personagem, uma abertura para que a entrada da palavra dessa personagem desenhe e module o filme, bem como o oferecimento da presença da câmera para que essa seja apropriada por ela.

Se nessa análise saltarmos momentaneamente para o letreiro final, veremos que tal trabalho de *mise-en-scène* se situa num sugestivo horizonte político. O encontro entre a líder comunitária e prefeito não se dá, afinal, sob o signo de uma mútua compreensão, tampouco de um confronto entre iguais - uma espécie de “convivência entre diferentes” está notadamente em jogo (ARENDRT, 1998: 21). Esse encontro é atravessado por algumas características sócio-políticas cruciais, a saber: a exposição de Irmã Fátima dos problemas causados à comunidade desde a ordem de despejo assinada pelo prefeito em 2010, a problemática da igualdade entre sua posição e a posição do prefeito numa certa distribuição de lugares sociais e a reivindicação da própria possibilidade de ser ouvida.

Um dos primeiros enunciados postos em cena por Irmã Fátima se refere ao fato do prefeito não ter caminhado na comunidade e, portanto, não ter podido verificar com seus próprios olhos os entulhos e destroços das casas que mandou derrubar em 2010. Afirma ela: “O senhor não pôde caminhar pela minha comunidade, mas eu trouxe os entulhos até aqui”. Ela se refere às fotografias expostas ao seu lado, na parede da Igreja: estrategicamente, Fátima mandou tirar fotografias da comunidade mostrando aquilo que o prefeito não pôde ou não quis ver, expondo-as no local de encontro entre os dois.

Mais à frente, ela diz categoricamente: “O que aconteceu aqui foi um crime”. Se ainda ignorávamos a razão da visita do prefeito, rapidamente a compreendemos. Mas a fala de Irmã Fátima não é somente informativa: ela nos posiciona em favor de uma leitura que vê nos acontecimentos ocorridos na Estradinha uma verdadeira violência à comunidade. Por isso, apesar da iminente assinatura do documento com garantias à comunidade, Fátima afirma: “Meu coração não está desarmado, eu não baixei a minha guarda”, e em sequência: “É bom sua presença aqui, mas é bom ouvir que o senhor vai tornar esse documento um documento sério”.

A personagem empunha o microfone e faz ouvir sua voz. A câmera a circunda, ora se aproximando, ora a enquadrando junto com seus vizinhos, ao fundo, ora mostrando, como se olhasse por cima de seu ombro, o desconcerto, incômodo e inquietude do prefeito com suas palavras. Essa dança resulta tão bem executada que poderíamos desconfiar que talvez tivesse havido algum tipo de ensaio, mas o letreiro inicial nos adverte justamente disso: não se trata de programar a encenação do outro, mas “apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano” (COMOLLI, 2008, pág. 54). O uso do plano-sequência, já mencionado, só faz corroborar a sensação de duração, presença, sublinhando essa ordem de reciprocidade estabelecida entre personagem e câmera, entre cena e vida.



Figura 2: Irmã Fátima toma a palavra e confronta o prefeito Eduardo Paes

A desconfiança de Irmã Fátima em relação a Paes vem do fato de saber-se excluída, assim como seus vizinhos, do poder de decisão sobre sua própria comunidade – como aconteceu no despejo assinado pelo mandatário anos antes. Não é que a líder comunitária seja incapaz de identificar os problemas vividos pela Estradinha e apontar possibilidades de superação desses problemas. A contradição que vem questionar é o fato de habitar a cidade e, mesmo assim, ser dela excluída. Trata-se justamente de uma cisão fundamental - ao mesmo tempo, inclusão e exclusão - que define a ideia de povo tal qual delineada por Giorgio Agamben:

O povo traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído. Daí as contradições e aporias a que ele dá lugar todas as vezes que é evocado e colocado em jogo na cena política (AGAMBEN, 2015: 37).

Podemos dizer, com Agamben, que esses excluídos estão para a cidade como os refugiados e apátridas estão para o Estado-Nação, ou seja, na sua condição de excluídos colocam em crise a própria ideia de cidade, obrigando a revisão dessa ideia a partir de sua exterioridade. À expropriação material imposta a Irmã Fátima e sua comunidade não corresponde uma impossibilidade por parte dela de produzir uma avaliação sobre essa condição. É o horizonte para onde aponta na frase final de seu discurso: “Se o senhor quiser ajuda para que eu faça um muro de contenção, para que não caia nada sobre essas casas, eu lhe ensino”. O que ela ensina de fato, como se fazer um muro de contenção? Como fazer o trabalho que seria obrigação do prefeito e de sua equipe? Não simplesmente:

Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (RANCIÈRE, 1996: 40).

Uma gesto notável de montagem torna evidente tal confrontação de lugares sociais, no momento final do filme e, curiosamente, em “meio” ao desenrolar do embate entre Irmã Fátima e Eduardo Paes: ao fim da fala da líder comunitária, depois de, com desconforto, esperar sua vez de falar, o prefeito pega o microfone e, assim que inicia seu discurso, o filme corta e faz subir os créditos finais, nos deixando apenas com o áudio dessa fala, não mais com a imagem.

Se compreendíamos o vigor das palavras e da postura de Irmã Fátima, se percebíamos o desconforto de Eduardo Paes com elas, e se, diante disso, esperávamos por sua resposta, essa resposta até chega, mas destituída de imagem para ter lugar, destituída de materialidade visual e, nos parece, parcialmente arrancada da cena na qual é proferida. Não é possível dizer que as palavras de Eduardo Paes sejam completamente arrancadas da cena no momento em que “recebem” um corte e passam a “habitar” uma tela escura, na qual vão cruzar os letreiros finais e os créditos de realização. Nesse caso, contudo, se já não podem contar com a co-presença das imagens, mais do que deixar de contar com um “apoio” ou uma indicialidade, as palavras do prefeito deixam de ter o mesmo valor que as de Irmã Fátima na rede de significados tecida pelo filme.

Em sua “réplica”, é precisamente a visão que busca tomar Irmã Fátima como incapaz de política aquela expressa por Eduardo Paes. Ele brada: “Não é a senhora que vai me ensinar a tratar das favelas do Rio de Janeiro” e adiante: “Não venha com discurso político”. Ao que Irmã Fátima diz: “Eu não sou política”, e ele devolve: “Política eu sei que a senhora não é”. Mais estritamente, ambos se valem do sentido de política como governo, em que é considerado político(a) aquele(a) que integra institucionalmente esse governo (no caso a prefeitura). Essa querela dentro da querela maior só faz reforçar o embate que ali se instalou: ao tentar “desautorizar” a palavra de Irmã Fátima, Eduardo Paes busca designar seu lugar social – ou seria mais preciso dizer devolvê-la às margens? -, como aquele lugar que não é o mesmo que o seu, esse sim capaz de política, legítimo para tal exercício.

Esse quadro fica ainda mais claro com a sequência da resposta do prefeito. Primeiro, como que ordena: “(...) não generalize”, em resposta à afirmação de Irmã Fátima de que outras comunidades sofreram com os mesmos problemas. E depois: “Todas as favelas confiam na gente e sabem o benefício que a gente traz” e ainda, “Foram essas pessoas que me elegeram duas vezes prefeito dessa cidade, sendo que numa com a maior votação da história do Rio de Janeiro, eleito no primeiro turno”.

Mas o que Eduardo Paes parece querer dizer, no fundo, é evidente. Suporíamos algo como: “não generalize, Irmã Fátima, porque só quem tem autoridade para generalizar sou eu. Você não pode tecer considerações sobre o conjunto das comunidades do Rio de Janeiro, quem pode fazer isso sou eu, veja como o faço. Você, do seu lugar, não pode apontar para nada além do próprio sofrimento. Quem tem esse poder, dado pelo povo, sou eu”.

Assim, com a operação de montagem que encerra o filme, se não podemos dizer que o prefeito se cale, arriscaríamos dizer que é emudecido, ainda que seja sua imagem e não sua voz que desapareça da tela – em última instância, é como se sua voz, de algum modo, desaparecesse junto com a imagem. O gesto final de montagem traduz e recompõe as linhas de força do dissenso instalado entre eles. A reciprocidade entre o filme e sua personagem-guia transborda para além da mise-en-scène para alcançar também a montagem, amarrando o todo da narrativa do filme numa mesma direção, aquela que confronta o prefeito não pela violência ou pelos interesses, mas por um imbricamento complexo entre traços expressivos e sentidos políticos, imbricamento esse renovador, ao nosso ver, da relação entre corpos, palavras, imagens e sons em jogo nesse conflito social.

ENTRE O DESEJO E O GESTO PRODUTOR

Procuramos, com esse trabalho, indicar modestamente alguns caminhos de leitura para o documentário *O prefeito tá chegando*. Muitas outras abordagens seriam possíveis e produtivas para o filme em questão, desde uma análise baseada na representação dos atores sociais que aparecem no filme até uma análise em que focalizássemos especificamente a maneira como o documentário “enfrenta” o homem político⁵, passando pela discussão acerca do retorno, sob novas formas, de questões políticas no documentário brasileiro, promovendo um diálogo entre a produção recente e a tradição moderna.

No nosso caso, elegemos alguns aspectos históricos que precederam a filmagem do documentário, a maneira com que esses aspectos penetram na sua narrativa e a dimensão política dos traços estéticos presentes em sua elaboração geral. Em relação a essas dimensões mencionadas – estética e política – nos pareceu pertinente pensá-las, na trilha de Rancière, em sua relação mutuamente constitutiva:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções de palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base (RANCIÈRE, 2005: 26).

Nesse sentido, acreditamos ter avançado um pouco na compreensão dos

mecanismos estéticos e sentidos políticos do filme sem, no entanto, esgotá-los. Tal discussão parece assim evocar as reflexões de Marie José Mondzain sobre a tarefa política do cinema para o século XXI e sua possibilidade de suscitar “(...) o advento (...) da humanidade em devir, o do povo em sua emancipação” (MONDZAIN, 2011: 107). Para ela, a imagem “(...) é um regime de deslocação, no sentido próprio da palavra. A imagem não tem lugar. Utopia e distopia, ela instaura a temporalidade histórica de uma circulação de lugares” (MONDZAIN, 2011: 109). Inspirada pelo cineasta francês Jean-Luc Godard, a autora afirma:

O cinema encarrega-se da redistribuição de lugares, ou melhor, deveria encarregar-se desta redistribuição. Godard retoma a fórmula revolucionária para mostrar que o imaginário deve doravante reconhecer que é a partir do nada das imagens que o desejo do tudo deve conduzir os gestos criadores à construção de um devir qualquer coisa destinado a um povo em devir. Numa palavra, quando a imagem não é uma coisa, ela provoca o advento de alguém. Fazer qualquer coisa é isso mesmo, é renunciarmos a fazer coisas que têm o poder de nos transformar em coisas. A questão do poder situa-se, assim, entre o desejo e o gesto produtor (MONDZAIN, 2011: 106).

A análise do encontro entre Irmã Fátima e Eduardo Paes, cerne de *O prefeito tá chegando*, se não nos permite assinalar o advento de uma figura do povo tal como aludida pela autora, capaz de redistribuir os lugares sociais, nos parece sugerir, ao menos - com sua abertura à história, engajamento prático e inventividade expressiva - que tais desafios políticos têm recebido especial atenção e estão sendo enfrentadas de formas singulares pelo documentário brasileiro recente, em obras capazes de suscitar um importante horizonte de trabalho e pensamento.

NOTAS

1 Tradução de Michele Garneau (Universidade de Montreal) para trecho do texto de Jacques Rancière “L’art de la distance”, feita a propósito do IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política (2015).

2 Informações disponíveis em: <http://www.polifoniaperiferica.com.br/2014/06/o-prefeito-ta-chegando-documentario-mostra-encontro-de-lider-comunitaria-com-prefeito-da-cidade-do-rio-de-janeiro/>, <http://rioonwatch.org.br/?p=8065>, <http://www.ipsnoticias.net/portuguese/2010/05/america-latina/brasil-pericia-contradiz-despejo-de-favelas-cariocas/>.

3 Cid César Augusto é o idealizador do Projeto Cinemão, iniciativa de exibição de filmes brasileiros em áreas pacificadas na cidade do Rio de Janeiro. Os integrantes do projeto assinam a produção de *O prefeito tá chegando*. O nome Cinemão opõe-se ao “Caveirão”, veículo usado pela polícia de operações especiais em confrontos com

traficantes nas favelas cariocas.

4 Pensamos aqui na esteira da reflexão de Cláudia Mesquita a respeito dos documentários *Cabra Marcador para morrer* (1964/1984) e *Peões* (2004), ambos de Eduardo Coutinho, que identifica nesses filmes um gesto de “articular um ‘agora’ e um ‘outrora’, ‘reescrevendo’ do presente as histórias de lutas populares passadas, mas não remotas (...)”.

5 Essa discussão está presente no texto “O inimigo e a câmera”, de Jean-Louis Comolli, mas também é retomada nos textos do catálogo do Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Fórum.doc) de 2013, realizado anualmente em Belo Horizonte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia das Letras: 2003.
- _____. “VÍdeo nas aldeias, o documentário e a alteridade”. In: *Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias*. Centro Cultural do Banco do Brasil. pp. 8-11.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MESQUITA, Cláudia. “Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho”. *Galáxia* (São Paulo. Online), v. 31, p. 54-65, 2016.
- NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo (orgs). *A república por vir: arte, política e pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.
- _____, _____. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____, _____. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- _____, _____. *The thinking of dissensus: politics and aesthetics*. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, 2011.
- _____, _____. *As distâncias do cinema*. São Paulo: Contraponto, 2012.