

VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007.

O documentário performativo como técnica de si em Buenos Aires, Santiago e São Paulo.

Andrea Molfetta.

Cita:

Andrea Molfetta (2007). *O documentário performativo como técnica de si em Buenos Aires, Santiago e São Paulo. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/293>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

O DOCUMENTÁRIO PERFORMATIVO COMO TÉCNICA DE SI EM BUENOS AIRES, SANTIAGO E SÃO PAULO

Andrea Molfetta

Investigadora del Centro de Pesquisas em Cinema Documentário-
CEPECIDOC , Departamento de Cinema, Instituto de Artes, UNICAMP.

andrea@usp.br

“Es necesario articular de otro modo la dicotomía que opone el individuo “moderno” al individuo “posmoderno”, rompiendo el círculo autorreferencial del yo y reconstruyendo un *Nosotros* capaz de reforzar el lazo social sin atentar contra la autonomía de los individuos, esto es, capaz de interiorizar la exigencia de comunidad sin borrar las diferencias individuales.”

Remo Bodei, *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*

O documentário performativo modificou profundamente o modo de representar a história política e cultural do Cone Sul . Lembremos o panorama do documentalismo local da década de 80, a força e o amadorismo do movimento de vídeo independente nos países sul-americanos . Chegamos os anos 90, temos uma geração de realizadores que se profissionalizou nos meios eletrônicos, disposta a entrar na mutação de procedimentos do digital, tanto nas câmeras quanto na montagem . Assim, esta geração permeou todos os estratos da produção, do cinema independente à televisão, do clipe a video-arte, do documentário ao poema, estes autores pensam a linguagem audiovisual como um território amplo de estratégias discursivas, com diferentes modalidades possíveis (mercados e espectadores), e não fecham a possibilidade de excursionar, ainda, em novos meios - como alguns que já estão filmando com o telefone.

Não importa o formato, importa que se trata de uma prática do discurso documentário que supera tanto o entrave ético colocado depois da crise epistemológica dos anos 50 (todo sujeito faz discurso e é problemático por isso), quanto à crise da desconstrução, isto através da encenação auto-reflexiva da esfera autobiográfica, vale dizer, cinema performativo, que se constrói enquanto processo, mostrando o processo .

No campo da filosofia, esta estética possui, o meu ver, o pano de fundo do debate humanismo/anti-humanismo e, mais recentemente, os conceitos da micro-política de Foucault, noções que acredito possuem e praticam estes cineastas que se lançaram a documentar a recente história política e cultural dos nossos países. É importante destacar o significado que tem este “retomar” para aquele que sofreu o infortúnio de crescer em tempos de autoritarismo militar, e que sente, como intelectual, a necessidade de retomar nas próprias mãos, através do exercício da sua cidadania, a construção dos vínculos orgânicos da sociedade, como o saber histórico, por ex.

Esta geração, hoje em torno dos 40 anos, cresceu neste ambiente totalitário, e aflorou à maturidade da sua juventude exatamente com os processos de abertura democrática . Para quem vivenciou de perto este período, é inesquecível e saudosa a euforia cultural que havia em cidades como Buenos Aires ou São Paulo, em meados dos anos 80 . Fazer do cinema uma Técnica de Si tornou-se uma prática generalizada, apoiada pela dinâmica deste contexto cultural, e ainda propiciada por um ambiente tecnológica favorável, o que se traduziu no que muitos diagnosticaram como *boom documentário* .

Refletir sobre o cinema em primeira pessoa, fazer documentário performativo, fazer cinema como *técnica de si* - diversos nomes para um mesmo objeto - levou o Campo Intelectual das principais metrópolis sul-americanas à compreensão sensível do papel que este cinema possui dentro deste processo histórico . Mas, instrumentalizar o que? Um processo de consciência histórica no qual produzimos um saber sobre a nossa historia política e cultural, processo fílmico que envolve do autor ao receptor. Para quê? Para restituir compromissos e laços fundamentais com a identidade, perdidos nos ciclos autoritários. Em pesquisa ulterior veremos se tratou-se da identidade através de conceitos como Nação ou Tradição; pesquisaremos os referentes estéticos; veremos se o fenômeno da narrativa auto-reflexiva e autobiográfica no documentário envolve produções de outras mídias, suas semelhanças e diferenças; veremos as reações comparadas de dois campos intelectuais, Buenos Aires e São Paulo.

No contexto latino-americano, realizar documentários performativos tornou-se o modo de representação audiovisual por excelência dos tempos democráticos, pelo menos no Brasil e na Argentina. Permitiu mostrar a polifonia em funcionamento, sensibilizar fortemente (não esqueçamos que é uma cinematografia na qual os processos de identificação estão trabalhadíssimos), incrementar os pontos desta rede de leituras, desenvolver um mecanismo de re-apropriação das tradições culturais e políticas, em soma, se re-apoderando do próprio país depois dos governos militares. Coloco isto no intuito de mostrar a ressonância conotativa que esta poética possui nos nossos países . Diria, inclusive, que o modo como funcionam os circuitos de produção, distribuição e consumo destes filmes em cada um dos países estudados serve como sintoma da saúde democrática de cada um.

Notas sobre Santiago de Chile

No Chile, o cinema performativo é fundamentalmente reflexivo, rompe definitivamente com o MRI - modelo de representação institucional do cinema . As obras escolhidas, ambas, relacionam-se com outras artes: a performance de origem plástica; e a literatura .

Semanticamente, a chilena é uma filmografia preocupada com o trauma da ditadura, os processos repressivos, migratórios e de exílios. De que modos mostraram isto seus artistas? Trabalhando na margem do documentário, no território da arte eletrônica, com base nas imagens dos seus registros e depoimentos em primeira pessoa, com pequenas câmeras e com uma gramática completamente liberada. Neste sentido, tal vez a obra chilena teria

satisfeito o espírito de Heidegger quando dizia que o indivíduo, para ser liberto, devia se liberar de toda gramática .

Lecciones Nocturnas, *Lugar Común* e *Berlin: been there to be here*, são três filmes de fino e coeso acabamento visual, fotografia de estilo definido, forte coerência e intensidade de estilo, complexidade da montagem interna ao quadro, experimentação intensa em poucos parâmetros da linguagem. No caso de *Lecciones Nocturnas*, um trabalho visual fruto do diálogo das artes plásticas com a imagem eletrônica, a *arte da performance* e o *body art* dando frutos no audiovisual. No caso de *Berlin: been there to be here*, a voz-of, as imagens que nada aleatoriamente a autora registra as suas primeiras identificações e sofrimentos ao longo dos seus passeios pela nova geografia; em *Lugar Común*, a exploração do grafismo que explicita a simultaneidade polifônica, diversas línguas e assuntos, a condição de *ser estrangeiro* , um outro idioma, as legendas .

No ambiente de Santiago de Chile, estes filmes aparecem absolutamente excluídos do circuito documentário, tanto em matéria de produção, distribuição, consumo e crítica . Cifuentes e Aravena são considerados Video-artistas, que transitam no campo das artes consagradas e exibem no Museu Nacional. O já empobrecido ambiente cultural de Santiago, que volta aos poucos a abrir suas portas para a contemporaneidade, abrigou estas experiências estéticas no âmbito dos museus e centros culturais . Não ocupam as salas de cinema, nem aspiraram a isso . Esta narrativa aparece excluída dos meios de comunicação, se entendemos o dispositivo cinematográfico como mais um deles. No Chile, narrar em primeira pessoa é, definitivamente, uma virtude artística (poderia dizer até, um capricho), e não um direito - o direito exercido no fluxo dos meios de comunicação, direito à livre expressão artística, garantido pela Constituição da República do Chile só desde 1990 .

Foi impactante perceber o vigor do debate ético acontecido em Santiago em torno ao filme *Um Hombre a Parte*, de Ivan Osnovikoff e Betina Perut, tal como soube através do depoimento de Vivi Erpel, presidenta da Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC). Há 10 anos Viviana é produtora e, mais recentemente, docente do curso de pós-graduação em cinema documentário na Universidade de Chile . Ela nos recordou os parâmetros da discussão entre o pessoal da ADOC e os autores quando, ela própria, tocou-se da tensão provocada no tema entre as condições de produção verdadeiramente independentes, e aquelas do documentalismo militante, mais formalizado, ligada - econômica e ideologicamente - aos programas humanistas das fundações internacionais que atuam fortemente no Chile até hoje no financiamento cultural .

Deste modo, revelava os entrecruzamentos mais significativos do regime documentário: compromissos entre o filme e a instituição patrocinadora; compromissos do autor com o consenso público; das fundações com a opinião e a imagem pública delas próprias e, fundamentalmente, o compromisso do autor com seu objeto.

Um Hombre Aparte é um retrato cínico de um homem decadente, um ex-

produtor de Box. Para narrar esta historia, Osnovikof e Perut desenvolvem uma confiança que lhes permite acompanhar a sua personagem bem de perto . Mas eles nunca atravessam a fronteira que divide o pré- do pro-filmico, nunca se revelam, a pesar de que utilizam a refletividade como garantia para a confiança do seu sujeito . Assim, ao focar com profundidade o vinculo entre realizador e sujeito no caso deste filme, para Erpel era taxativa sua opinião no sentido da quebra de confiança criada pelo distanciamento irônico dos diretores que, a pesar de assumir sua subjetividade, não se mostra dentro do filme, abandonando a relação igualitária com o sujeito filmado . Poder se libertar deste imperativo ético pode ser, para Erpel, a manifestação de um grado de liberdade nunca visto antes no documentalismo chileno e que, pela contraparte, revela os condicionamentos materiais e ideológicos que o atual sistema de produção impõe aos realizadores da ADOC.

Diria, então, como conclusão com respeito ao caso chileno, estes dois grandes fatores: a *primeira pessoa nos museus*, e, o debate ético desatado entre a produção independente e a produção profissionalizada no sistema das fundações humanistas que trabalham na América do Sul .

Notas sobre Buenos Aires

No caso argentino, fazer um cinema performativo significou, também, modificar profundamente os modos de representar a historia política e cultural. Mas, devemos entender que esta tendência narrativa, a pesar de ser a mais contemporânea de todas elas, é somente mais uma num renascer protônico do gênero documentário na Argentina da crise de 2001 . O cinema performativo que eu conhecia quando elaborei o projeto era aquele de alcance internacional, longas que chegaram nos principais festivais latino-americanos do Brasil, como É Tudo Verdade, VideoBrasil e Cinesul .

Depois do estágio de pesquisa desenvolvido em Buenos Aires, pode perceber que a efervescência produtiva do momento era imperceptível aos olhos daqueles que vemos somente cinema nas salas. Os movimentos populares, políticos ou sindicalistas, organizaram suas frentes de produção audiovisual, e assim temos todo um novo ciclo de cinema político, absolutamente diversificado em matéria de formatos, circuitos, modos narrativos e posições políticas. E os filmes performativos que havia escolhido tornaram-se de repente, não representativos do conjunto . Mas, são, sim, e de longe, os mais inovadores em matéria narrativa, objetivo que persegue esta pesquisa .

Assim, no clima de legitimação pública de filmes como *Los Rubios*, de Albertina Carri, onde o sujeito assume sua verdade histórica, parcial mas possível, desatou-se o (pseudo)debate dos cineastas com os intelectuais das ciências humanas que trabalham com as políticas da memória . Em especial, me refiro ao debate promovido por Beatriz Sarlo . Digo *pseudo*, porque de fato a realizadora nunca disputou verdade com nenhum outro campo do conhecimento, e Sarlo, em meio a diversas outras polemicas que justamente questionam sua legitimação dentro da universidade, continuou escrevendo em e desde Clarin .

Para Sarlo, *Los Rubios* é o exemplo máximo do que ela chama de criação de identidade-para-o-mercado, vale dizer, os processos de mercantilização da identidade como forma possível de produção de subjetividades neste estágio do capitalismo. Carri faz uso do seu direito a expressão, o documentário performativo como ato constituinte e expressivo. No caso regional, e tratando-se de problemáticas vinculadas aos direitos humanos, é muito perverso acreditar que alguém possa estar praticando o marketing da sua identidade para se posicionar no mercado audiovisual.

Para Machado, a procura da centralidade dentro das redes de sociabilidade caracterizam a areia da disputa de poderes. Esta dinâmica de centralidade opera com uma noção de identidade baseada, segundo Machado, numa produção de diferença que não é mais per se, e sim, para os outros. Neste sentido a chamada *mercantilização*. Para ele, é uma forma de produção de subjetividades possível apenas sob o regime atual de acumulação do capital. Machado analisa os imigrantes brasileiro em Portugal. Diz que o jogo da centralidade dentro das redes sociais baseia-se numa representação ideal e esvaziada da identidade brasileira, que chama de identidade-para-o-mercado. Traçando um paralelismo com meu objeto, o resultado é frutífero: os realizadores, nesta dinâmica por ocupar uma centralidade dentro das redes sociais que lêem e constroem a história, colocam no centro uma noção esvaziada de nacionalidade. Para estes filmes é sempre um tanto absurdo e paradoxal definir ou tratar o tema de “ser brasileiro ou ser húngaro”, “ser argentino”, “ser brasileiro nas fronteiras do Brasil”. Acredito que o que Machado denomina de identidade-para-o-mercado, no caso, a identidade na Nação, nestes filmes aparece como centro vazio a partir do qual articular novas diferenças entre cidadãos, opinando sobre a história política e cultural.

É possível colocar a questão da identidade para o mercado, assim como a questão da história para o mercado, como uma possibilidade política dentro das estratégias discursivas possíveis para estes filmes. Contudo, quando nos aproximamos deles, percebemos que, a partir de uma identidade esvaziada, produz um modelo de representação documentária que procura preencher estes vazios com a substância do próprio autor testemunhando. Agora sim, este acionar é estruturante e definidor do modelo performativo. E este acionar, no caso da filmografia Argentina, está relacionado com o fazer justiça: direitos humanos e política é a tônica dominante destes três filmes.

Para Machado, existe a possibilidade de compreender estes processos sociais de centralização como sendo também de *essencialização* da identidade: reúnem-se símbolos e representações desconexos de um discurso nacional – ou das representações da metrópole – para se tornar o norte e o nexo da vida de pessoas num contexto. Só por citar alguns exemplos de como esta tendência é numerosa, “Por la vuelta”, de Alan Pauls sobre o músico Leopoldo Federico; Marcelo Céspedes em “Lo que me han hecho tus ojos”, também sobre uma cantante de tango; Di Tella sobre a história da TV, Carri sobre seus pais, Caldini sobre seu colega, Guarini em “El diablo entre las flores” retratando o consenso público que reeleger três vezes um ex-torturador como prefeito de uma cidadezinha do interior bonaerense; Pino Solanas com “Memória de um saqueo”, contando o desmantelamento da Argentina desde o período neoliberal.

. Um ambiente de revitalização produtiva e discursiva do documentário e da ficção na Argentina, movimento que não foi acompanhado na mesma intensidade pela crítica e os indicadores de público alcançado.

Este boom documentário, que é correlato do boom do reiteradamente chamado *novo cinema argentino*, corre o perigo de perder seu público . Na visão de um dos críticos mais esclarecidos desta nova geração, Fernando Martín Peña, este “nuevo” cinema pode cair no mesmo problema do anterior “nuevo” cinema argentino dos anos 80: os autores trabalharam separados, isolados, não apresentam um programa estético claro e direcionado, o que caracteriza, mais que um movimento, uma atomização com pouca força crítica e de público . Neste sentido, o documentário performativo seria uma exceção, já que mostra-se versátil e aparece no cinema, na televisão e na internet .

Vejamos a acidez que respira esta crítica que condena a legitimação outorgada a um cinema qualificado de purista, sem perspectiva em relação ao espectador, especificamente, se referindo ao filme “Fantasma”, de Lisandro Alonso:
“Fantasma trata sobre nada, no refiere a nada, es un objeto cerrado en sí mismo, que rechaza el mundo exterior, real, sólido, político y social. Blindada a fuego a la crítica, la obra recibió no una ni dos sino tres críticas laudatorias en El Amante.

Num contexto onde a cobrança por um cinema ligado ao público é cara, o documentário performativo utiliza o mais velho dos mecanismos, o da identificação, atendendo as demandas do momento e agitando as discussões do Campo Intelectual .

Notas sobre São Paulo e Rio de Janeiro

No caso brasileiro, este boom do documentário se traduziu nos números de produções, espectadores, críticas, atividades culturais, publicações, ciclos, além do crescimento dos festivais latino-americanos, como o É Tudo verdade, o VideoBrasil e o Cinesul..

A naturalidade com que o audiovisual performativo foi legitimado em São Paulo e Rio de Janeiro me fez suspeitar de uma relação vedada e sinistra, ainda, com a questão do Homem Cordial, será? Preferi deixar esta conjectura na beira do caminho, e me ater as críticas complacentes deste Campo intelectual . As piores críticas feitas a estes filmes foram críticas de tom moralizante sobre as virtudes e prejuízos deste novo narciso. Vale dizer, a discussão focalizava-se no campo da estética cinematográfica, e não no campo das artes - como em Santiago - ou no campo da história política- como foi em Buenos Aires.

Os elogios de Bernadet e Avellar ao filme em primeira pessoa não traziam a marca dos debates abertos pelo documentário dos anos 50. Para eles dois, o chamado *filme de busca* revitaliza a narrativa documentária retomando o cinema direto nacional, trabalhando numa visão subjetiva da nação, do povo e da cidade. No caso, Kogut falando do Brasil do ano 1937; Bambozzi sobre o “Brasil lá fora” - expressão paradoxal para se referir ao interior do território nacional ; por ultimo, um Goifman que naufraga num auto-biografismo cheio de

prazeres formais . Os documentários performativos fazem com que a história do país, a representação do povo e da nação passem pelo crivo subjetivo do autor atualizando uma tradição documentária fortemente cultivada no Brasil .

Cinema e filosofia

Uma cinematografia para pensar um país, sua história política e seu futuro imediato . Na visão da hermenêutica, o futuro, longe de ser um projeto livre, está profundamente atrelado às condições como este sujeito interpretou seu presente. Vale dizer, o futuro é um dejetivo delimitado neste primeiro momento interpretativo, atual, presente .

E o que utilizo para interpretar? A linguagem . As *técnicas de si* permitem que o indivíduo (sozinho ou em grupo) realize operações sobre si, transformando-se com algum fim - felicidade, pureza, sabedoria, imortalidade ou reafirmação histórica, como no nosso caso.

Considero que o pano de fundo de toda esta estética é o debate entre o humanismo e o anti-humanismo, debate que propus substituir a pergunta “*O que é o homem?*“ por “*Quem somos nós?*“, uma pergunta que abandona a meta-física para exigir uma decisão política . Assim, na sua *Carta sobre o humanismo*, de 1943, Heidegger explica a necessidade de abandonar a meta-física para praticar uma hermenêutica da existência . Para a hermenêutica, a verdade não é mais um problema sobre a possibilidade de desvendar coisa, e sim, o problema sobre as possibilidades de nos relacionar com elas - e conhecê-las. Assim, fazer história é interpretá-la e transmiti-la, como possamos, do nosso modo .

Sartre centra seu humanismo na *pessoa*, enquanto Heidegger desloca esta questão para o problema do *Ser* e suas dinâmicas constitutivas . Para Heidegger, deixar de fazer metafísica exige que liberemos as regras gramaticais da linguagem. Isto porque o humanismo é um discurso que tem sido utilizado pelas sociedades normatizadoras para igualar a todos os homens, e inclui entre os humanismos a todas as ideologias militantes, que tem no fundo uma idéia de homem para atingir - quando, de fato, cada um é dono da sua própria idéia de ser, da sua existência e, finalmente, da sua *diferença* . Eis a origem da noção de *estética da existência* . Foucault era o anti-humanista mais lido por este conjunto de realizadores, a maior parte deles formados na filosofia, na antropologia ou nas letras.

Para Foucault, utilizar as *técnicas de si* era um ato libertador, porque ao praticá-las, conseguimos desenvolver um processo de diferenciação único . Filme-ensaio ou documentário performativo, com performance no pro-filmico ou no pré-filmico, performatividade do próprio discurso audiovisual (especialmente salientada no regime da imagem-tempo) todos estes modos de intervir da performance no cinema são sinais do uso do dispositivo cinematográfico como *técnica de si* na cultura da virada de milênio no nosso continente. O cinema, seu dispositivo e sua linguagem, tornou-se a mais nova técnica de si .

Especificamente, como já relatei nas análises, as poéticas mostraram certa

homogeneidade. Porém, foi ao analisar a recepção crítica, os debates abertos em cada campo intelectual, que pode apreciar as diferenças e particularidades de cada campo sul-americano. Isto, porque em cada um deles o cinema como técnica de si desenvolveu um trabalho direcionado a um nó cultural e ideológico específico de cada campo . Argentina e a neurose da memória ; Chile e a repressão que ainda isola as esferas e dificulta o debate; Brasil e o avanço estético desenfreado, quase acrítico, por conta da aderência desta tendência a uma tradição fortemente instaurada na cultura local: as representações do povo .

Definitivamente, o horizonte da representação documentária na região havia sido transformado: muitas novas vozes tiveram espaço; novas construções narrativas se adentraram em assuntos de interesse histórico nacional e, fundamentalmente, surge dentro do campo intelectual a figura de um sujeito expressivo que explora as potencialidades do regime documentário utilizando as diversas ofertas midiáticas para colocar o seu próprio ponto de vista . Para que isto fosse possível, foi necessário romper com as amarras condicionantes das instituições produtoras (problemas como o do ADOC ou do filme de Carri com o INCAA), mergulhar reflexiva e autoralmente sobre questões coletivas e, por último, possuir uma ambiência tecnológica que gerasse as condições de produção e um circuito pertinente a esta produção intermediária: cinema pela internet, cinema pelo telefone, televisão pelo computador, webcam na televisão . O sujeito desta geração, com uma base material tecnológica e histórica característica da virada do milênio, assume o desafio de construir seu saber e sua opinião numa fase de amadurecimento democrático .

Para Ortega, são a amizade e a estética da existência as que colocam a dimensão intersubjetiva da auto-constituição ética do sujeito . Neste tipo de produção estética, há uma conjunção do MICRONIVEL (individual) com um MACRONIVEL (coletivo) o que significa, nos termos de filosofia, substituir uma filosofia do sujeito por uma filosofia da relação, sobretudo da sua pragmática . Nas estéticas da existência existe uma concepção agônica da intersubjetividade da Cultura de Si. E acredito que o cinema performativo no Conesul assume esta passagem esteticamente .

Ortega destaca que Foucault trata de dois cuidados, o *cuidado de si* (desprender-se) e do *Outro*, cuidados que eram parte da mesma estética até a irrupção do cristianismo que, nos séculos I e II, promoveram a *auto-finalização do cuidado de si*, vale dizer, a *dissociação do cuidado de si do cuidado do outro* . A dissociação destes dois cuidados gerou o que Foucault chamou de relações *descuidantes*, no nosso caso, um cinema que fala de si, a partir de si, sem nenhuma outra finalidade além de si .

Para a filosofia anti-humanista fundada por Heidegger e continuada por Foucault, a estrutura ontológica do ser exclui a possibilidade do sujeito isolado . O mundo do *dasein* (ser-com) é um mundo compartilhado, como o do dispositivo audiovisual documentário quando filma um sujeito definido nas suas relações. *Ser-em* e *com-outros* é central na poética do documentário performativo da nossa região. Quando Foucault propõe uma estética da amizade, de fato, ele propõe a retomada da estilística da antiguidade socrática

e platônica como estratégia contra os modelos atuais de individuação .

E acredito que a estética do documentário performativo, enquanto estética da existência, da relação do eu com o outro, vive uma revitalização dentro do cinema como resistência a este contexto generalizado de individuação. Responde com as heranças filosóficas do anti-humanismo num setor do Campo Intelectual marcado pelas políticas humanistas, colocando-se no centro do debate, no meio de varias disputas . Há, antes que mais nada, um objetivo político na constituição destas subjetividades no audiovisual e, no nosso contexto, trata-se de opor uma subjetividade anárquica às formas de subjetivação promovidas no cinema pelas instituições, governamentais ou não.

Trazendo esta questão para o universo dos filmes performativos que analiso aqui, entendo que o documentário performativo no Cone Sul da década de 90 renovou o modo de representar a história política e cultural através deste transito do individual ao coletivo . Uns, mais que outros, conseguem este deslizamento da esfera individual à coletiva, privilégio das melhores sensibilidades. Resta a esperança da possibilidade que os filmes desta tendência narrativa formem parte de um processo mais participativo de construção da nossa história, trazendo ela com maior frequência para o centro do debate, um cinema que pensa nossa historia e uma história que, com o debate em torno do humanismo, instiga o documentário a ajustar seus modos de representar os compromissos de cada região . Vale dizer, temos um cinema que pode ajudar a pensar o país em que vivemos. E pensar o contexto como um objeto modelável significa ter uma noção muito menos sólida do mesmo . Para Bauman, o contexto cultural da nossa contemporaneidade se caracteriza por ser *liquido* .

“(...) “derretimento” – será empregado para designar a desintegração desse discurso sólido e fixo já em vias de enferrujamento dos compostos institucionalizados. Agora, nessa nova modernidade maleável, para Bauman o que vigora é a ascensão de um objetivo individual, em declínio dessas instituições, analogamente, sólidas e tradicionalistas”

No olhar de Bauman, os filmes performativos são tentativas de solidificação individual para participar deste ambiente liquido do capitalismo tardio, caracterizado por um individualismo crescente e um derretimento dos padrões criados institucionalmente para as relações sociais e inter-pessoais, como os próprios modelos narrativos clássicos do documentário . Deste modo, o documentário performativo esta provocando no mundo do audiovisual muito mais do que a transformação de modelos de representação da realidade. No fundo, acontece um cambio da configuração geral do mapa audiovisual local, aberto a novas correntes políticas e novas formas de organização .

Esta fluidez do individualismo estaria promovendo a ruptura com as formas institucionais mais tradicionais, inclusive em matéria de retórica cinematográfica . O estudado nesta pesquisa revelou que o cinema documentário do Cone Sul se assoma a um relacionamento inédito, como cinema político, com seu publico: do Eu ao Tu, do autor ao receptor, o eixo perpendicular da voz do narrador .

Em relação a este futuro, temos os pessimistas e os otimistas, como sempre. Bauman é pessimista em relação ao futuro, fala das conseqüências terríveis do individualismo, o enclaustramento, os não-lugares, as interrupções do fluxo do ser, os novos grupos. Mas Bodei fala em esperança, a esperança que surge de uma tensão produtiva:

“Los problemas de incompatibilidad entre las partes del Yo o de equilibrio del Yo y del Nosotros (para esbozar en estos términos complejas relaciones históricas y teóricas) no se han volatilizado ni han perdido su dramaticidad. La obsesiva atención dispensada a los fenómenos del narcisismo y de los “mundos vitales” ha reducido y banalizado las dimensiones del yo, transformando al mismo tiempo la pluralidad de las esferas de vida en una mera fiesta de posibilidades.”

E acabamos de analisar e compreender como a polifonia subjetiva sobre a história é uma das principais contribuições do documentário performativo. Considerando esta cinematografia como prólogo da história a ser contada, o cinema performativo que temos no presente é a promessa de um futuro, encarado pelos próprios autores como deficitário e incompleto. Mas por enquanto, nos interessou demonstrar que esta estética coloca na senda da experimentação audiovisual parâmetros que revitalizam as representações da nossa história através do uso do audiovisual como técnica de si.

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA

Bauman, Z. (2002). *Modernidade Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica .

Bauman, Z. (1992). *Hermeneutics & Social Science (Cloth) (European perspectives)*. Columbia University Press.

Bellour, R. (1990). *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: Ed. La Différence.

Bodei, R. (2006). *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*. Buenos Aires: Ed. El Cuenco de Plata.

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: a critical introduction*. London: Routledge.

Butt, G. (2004). *After Criticism: New Responses to Art and Performance (New Interventions in Art History)*. New York: Blackwell Publishing Limited.

Di Tella, A. (2006). *Cine documental y archivo personal, Conversación en Princeto*. Buenos Aires: Siglo XXI ediciones ibero-americanas; Princeton: Universidad de Princeton.

Foucault, M. (2004). *Ética, sexualidade, política*. Org, Manuel Barros da Motta, Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Gadamer, H. G. (1995). *El Giro Hermenéutico*, Madrid: Cátedra.

Gadamer, H. G. (1998). *O Problema da Consciência Histórica*, São Paulo: Editora Fundação Getúlio Vargas.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*, Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós Comunicación, Cine y Narratología .

Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris: Seuil.

Jameson, F. (1996). *A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática.

Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte Autobiographique*. Paris: Séuil.

Metz, C. (1991) *L'annonciation impersonnelle, ou Le Site du Film*. París: Méridiens Klincksieck.

Mouesca, J. (2002). *El Documental Chileno*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Nichols, B. (1997) *La representación de la Realidad*, Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós Cine.

Nichols, B (1994). *Blurred Boundaries, Questions of meaning in Contemporary Culture*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Ortega, F. (1999). *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda.

Renov, M., *Theorizing Documentary*. NY: Routledge.

Rosen, P. (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology*, NY: Columbia University Press.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado . Cultura de la Memória y Giro Subjetivo, uma discussão* . Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, A John Hope Franklin Center Book, Duke University Press.

Yeel, G. (Eds) (2002). *Imagen, Política y Memoria*, Buenos Aires: Libros Del Rojas.

Andrea Molfetta é professora e pesquisadora Argentina, mora no Brasil a 13 anos. Recentemente concluiu o pós-doutorado na ECA/USP sob supervisão de Ismail Xavier, sobre cinema performativo na América Latina, com apóio da FAPESP. Atualmente é docente credenciada e pesquisadora do CEPECIDOC/UNICAMP - Centro de Pesquisas em Cinema Documentário.