

A singularidade como figura lógica e estética no documentário *

César Guimarães

Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo o que é, é próprio para se percebido por alguém.

Hannah Arendt

Diante das mudanças provocadas pela globalização política e econômica e pelo surgimento de contextos multiculturais, as teorias sociais contemporâneas, após assimilarem as contribuições da “virada pragmática” e do pós-estruturalismo, tem caracterizado a identidade – individual e coletiva – de modo não-essencialista, produzida na dinâmica das interações comunicativas e encarnada em discursos vinculados a formas de vida particulares. De natureza relacional e discursivamente construída, a identidade se firma sempre diante do outro, de tal modo que o auto-entendimento que os atores sociais produzem acerca das condições espaciais e temporais que os identificam surge – com maior ou menor grau de tensão e conflito – diante da maneira como outros atores, igualmente em contraposição a certas formas de alteridade, definem o que lhes é próprio (Maia, 1999:15). Multi-localizada e dispersa no espaço, sem uma ancoragem no tempo histórico que prescindia das interpretações que lhe são atribuídas no presente, a identidade emerge, atualmente, em um domínio agonístico no qual diferentes eixos de diferença – classe, gênero, nacionalidade, sexualidade e etnia – tornam-se motivos sobre os quais recaem tanto as lutas por reconhecimento quanto os movimentos de contestação frente a padrões identitários dominantes ou hegemônicos. Assim concebida e apanhada em suas manifestações mais evidentes tanto no espaço público ampliado e

alimentado pela disseminação dos discursos midiáticos em seus diferentes dispositivos e gêneros quanto no campo específico do filme documentário (projetados nas salas ou exibidos pela televisão), a identidade constitui-se cada vez mais em tema de estudo privilegiado pelas ciências sociais, em suas vertentes política, sociológica, antropológica e etnográfica.

Parte significativa da reflexão mais apurada sobre o documentário brasileiro recente tem se servido de categorias utilizadas analiticamente por tais disciplinas, como é o caso – por exemplo – daqueles estudos que tomam os filmes como agenciadores de representações sociais para, em seguida, situá-los em um campo conflituoso de disputa por visibilidade. Para mencionar, de passagem, uma perspectiva que julgo de referência, penso na hipótese de trabalho adotada por Esther Hamburger, de que “diferentes filmes e programas de televisão, no registro da ficção e do documentário, expressam diferentes formas de *apropriação dos mecanismos de produção da representação*”, cujo controle encontra-se “*imbricado* com os mecanismos de reprodução da desigualdade social” (Hamburger, 2005:197).

Ainda que a visibilidade obtida por sujeitos sociais colocados à margem e submetidos sistematicamente à violência e à miséria, tenha inegável relevância quando confrontada às formas hegemônicas de representação produzidas pelos meios massivos de comunicação, parece-nos, entretanto, que a discussão em torno da “disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência” (Hamburger, 2005) pode acabar por sugerir um horizonte avaliativo limitador para a compreensão e a crítica do documentário, ainda mais quando este se vê colocado frente à urgência das questões políticas que o atravessam. Acreditamos que a reflexão sobre a *poiésis* (o ato de criação) e a *aisthesis* (a experiência do espectador) próprias do documentário permite lançar outras questões que assimilam e prolongam sob outros termos essa discussão acerca da conquista da visibilidade e da disputa pelo controle das representações, a saber: seria preciso, por exemplo, não apenas identificar quais poderes emolduram tal visibilidade e por meio de quais estratégias discursivas e imagéticas, mas também descobrir o que é deixado de fora (os resíduos impensáveis, os dejetos intratáveis, os gestos invisíveis). Seria preciso, igualmente, apontar qual é o lugar que os filmes documentários reservam ao seu espectador, situado diante de uma *mise en scène* que projeta e faz passar em uma tela as outras *mises en scènes* – os vários sistemas de representação – que irrigam a vida social e solicitam o trabalho ativo do sujeito: não apenas diante do filme, mas inscrito nele, capturado e desdobrado pela sua duração. Sem deixar de ser um terceiro simbolizante, ao produzir a mediação entre nós e o outro, o cinema, muito mais do que um produtor de representações sociais, é um analisador dos sistemas de representação que sustentem nossas crenças, valores e práticas compartilhadas, conforme conceitua Comolli:

O cinema mostra o que faz funcionar os sistemas de representação nas sociedades humanas. Ele é seu principal analisador. O que lê o cinema nas

representações sociais? Que elas são obras das lógicas de escritura, isto é, de escolhas, de sacrifício, de perda, de articulação. O cinema faz passar as representações pelas grades da escritura. Na *representação* há ao mesmo tempo: uma cena para uma sala, um ator para um espectador, personagens para sujeitos, um corpo para um outro, uma imagem para uma coisa.¹

Nas representações que o filme faz passar reconhecemos as linhas de força das relações de poder; é no interior dessas representações que operam “o reconhecimento e o desconhecimento de cada sujeito diante das formas artísticas e/ou políticas de inscrição da alteridade” (Comolli, 2004:212). Se para Bill Nichols, nosso engajamento neste mundo “é a base vital para a experiência e o desafio do documentário” (Nichols, 2005:171), para Comolli o filme documentário é que é, ele mesmo, engajado no mundo (2001:102). Esse duplo engajamento – do filme e do espectador – no mundo ocorre de muitas maneiras, como demonstra a diversidade dos documentários ao longo de sua história. Entretanto, se a teoria é capaz de descrever as formas variadas construídas pelo documentário, a criação de cada filme permanece aberta ao imprevisível e à invenção, sem ter como recorrer a um programa seguro. A esse respeito, Ismail Xavier observou que o cinema de Eduardo Coutinho, por exemplo, “se apóia numa *filosofia do encontro* que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara” (2003:52). Comolli, por sua vez, multiplicou os modos de caracterizar esse cinema que não perde seu pé no mundo (ao contrário de certa ficção por demais crente no poder dos roteiros...) e que se oferece como um dispositivo instável, aberto à alteridade do real que o perturba e o interpela.

Contudo, essa potência própria do filme documentário e a experiência que ele pode oferecer ao espectador defrontam-se com poderes que os cerceiam ou que os seduzem. A circulação incessante da informação, no seu afã de alcançar e transmitir o acontecimento na sua aparição imediata, dando a ver alguns de seus componentes em tempo real – mas suportando mal a duração – combinada com as estratégias onipresentes do espetáculo (que se infiltram surpreendentemente nos mais variados gêneros discursivos), compõe um circuito ardiloso para quem procura *salvar a realidade exterior* por meio da equação “entre registrar e revelar, reproduzir e decifrar”, tal como escreve Hartmunt Bitomsky a partir de Kracauer (2001:158). Se essa equação encontrou inúmeras resoluções ao longo da história do documentário, em nossos dias, segundo Bitomsky, acentuou-se sobremaneira uma crise que torna a realidade cada vez mais fugidia, em vias de desaparecimento, e que põe em cheque a segurança usual com que até então o filme afirmava seu objeto, que ele procurava salvar.

Com efeito, o filme documentário se depara com um problema insidioso: se, tal como afirma Comolli, “o cineasta filma representações já em andamento, *mises en scènes* incorporadas e re-encenadas pelos agentes dessas representações” (2001:115),

de quais recursos expressivos poderia ele dispor para não alcançar somente essas máscaras com as quais as pessoas se parecem? Para Bitomsky, no filme documentário as pessoas filmadas tentam alcançar uma fisionomia, ao mesmo tempo em que também tentam dar um rosto ao mundo. Para Comolli, caberia ao filme, portanto, promover a passagem entre dois modos de individuação dos sujeitos, duas espécies de *mise en scène*: uma que vem do *habitu*, “trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas” pelo sujeito, e aquela outra que ele mesmo constrói ao colocar-se “no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro”: a *auto-mise en scène* (2001:114). Da maneira como essa relação é fabricada pelo filme depende a figuração do outro filmado. Obedecendo a uma tradição consolidada na história do documentário, no mais das vezes o outro filmado surge individuado por substancialidade e subjetividade, mas poderia muito bem surgir individuado por *heccidade*, tal como definem Deleuze e Guattari – inspirados em Espinosa: sob o modo de um acontecimento “que não passa por uma forma e não se faz por um sujeito”, atravessado por determinações espaço-temporais que não são seus predicados, mas dimensões de multiplicidades que o cortam segundo dois eixos: o das relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, e o da sua capacidade de afetar e ser afetado (Deleuze e Guattari, 1997:50). A identidade, contudo, não suporta tanto, ela seria desfeita nesse nível molecular...

Sem negar, portanto, o valor político do filme documentário como abrigo e produtor de representações sociais e, ao mesmo tempo, procurando enfatizá-lo como lugar de desenvolvimento da *mise en scène* do sujeito espectador, gostaria de abordar a questão da identidade sob um outro viés. O intuito principal deste texto é o de sugerir um deslocamento na ênfase que certos estudos sobre o documentário tem concedido à noção de representação, eleita como vetor principal da figuração da identidade – individual ou coletiva – de sujeitos e grupos marcados por processos sociais e econômicos de exclusão e de marginalização. Para além do acento na visibilidade alcançada na arena pública – expandida pela disseminação dos discursos midiáticos – e que emoldura a disputa em torno das representações identitárias, preferimos tomar a singularidade como figura lógica e categoria estética para dar conta da aparição dos homens ordinários no filme documentário, mas de tal modo que estes não surjam divididos entre os extremos do particular e do genérico ou do inefável e do indistinto. Ao contrário do que se pensa comumente, a tarefa – que se quer crítica – do documentário não é única e exclusivamente a de retirar os homens ordinários do domínio indiferenciado do qualquer um para fixá-los em uma particularidade determinada, mas pode também oferecer-lhes a chance de exhibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irredutível a uma proposição ou a um conteúdo determinado. Sob esse outro ponto de vista, as visibilidades que o documentário pode alcançar devem ser avaliadas, prioritariamente, em função do modo com que

seus recursos expressivos são manejados para traduzir, no domínio das formas, um problema inextricavelmente político-estético, e que surge intimamente entrelaçado à nervura dos filmes: o da exposição, da verdade e do rosto, segundo os termos de Giorgio Agamben:

Políticos, *midia*cratas e publicitários descobriram o caráter não-substancial do rosto e tentam transformá-lo em um segredo miserável do qual é preciso assegurar o controle a todo preço. Hoje em dia o poder dos estados não é mais fundado sobre o monopólio do uso legítimo da violência – que eles compartilham de boa vontade com outras organizações soberanas (ONU e organizações terroristas), mas, antes de tudo, sobre o controle da aparência (da *doxa*). A constituição da política em uma esfera autônoma é acompanhada pela separação do rosto em um mundo do espetáculo onde a comunicação humana é separada dela mesma. A exposição se transforma assim em um valor que se concentra através das imagens e da mídia, cuja gestão é vigiada enciumadamente por uma nova classe de burocratas.²

Todos os seres vivos vivem no aberto, e é nele que resplende sua aparência. No entanto, diferentemente dos animais, o homem busca se apropriar desta abertura e capturar a manifestação da sua aparência, dando-lhe um nome, uma face, uma semelhança. Se para o homem a aparência constitui um problema tanto político quanto estético é porque ela torna-se o lugar de uma luta pela verdade. Para o filósofo italiano, o rosto é o “estado da exposição irremediável do homem e, ao mesmo tempo, sua dissimulação justamente nessa abertura” (Agamben, 2002:106). Diferentemente da face, o rosto não tem próprio, não tem substância, ele é um fundo amorfo e passivo do qual emergem os traços de expressão que contrai. Sem guardar segredo algum nem mascarar a verdade, longe de ser um simulacro, o rosto está mais próximo da simultaneidade das várias faces que o constituem – sem que nenhuma seja mais verdadeira do que as outras – do que da similitude que ele adquire em condições particulares. Na sua estrutura, ele “reproduz a dualidade do próprio e do impróprio, da comunicação e da comunicabilidade, da potência e do ato que o constitui” (Agamben, 2002:110). No mais das vezes, quando é encarregado de suportar a identidade no campo das imagens, o rosto perde essa oscilação que o constitui – a simultaneidade do aparecer e do dissimular – para ganhar a rigidez de um caráter próprio, seja pelos traços que o animam, pela fala que o acompanha, pela ação a que é conectado ou pelo espaço e pelos objetos que o circundam. O rosto surge assim composto pelos predicados que o delimitam.

Se as teorias sociais insistem na caracterização não-essencialista da identidade, no entanto, quando esta surge construída pelos recursos próprios do filme documental, não é raro que lhe seja atribuído a fixidez de um próprio, traduzido sob a

forma de um ou mais traços identificadores que se colam ao aparecer do sujeito, isto é, ao seu *aparecer em imagens* para um conjunto de espectadores. Ao ganhar a função de personalizar e particularizar um sujeito, a imagem lhe rouba o que ele tem de especial, que é o oposto exato de uma marca absolutamente particular. Ao contrário: singular é exatamente o ser que não tem substância, e cuja essência coincide com seu dar-se a ver – seu aparecer – com sua espécie, enfim. Agamben nota que a terminologia do termo *species* – aparência, aspecto, visão – mostra que ele vem de uma raiz da qual derivam outros termos, tais como espelho, espectro, espécie e espetáculo. Se a espécie de cada coisa é a sua visibilidade, o ser especial é aquele “que coincide com seu fazer-se visível”, mas de tal modo que esse seu aparecer em imagem deve ser entendido tal como os filósofos medievais faziam quando se perguntavam pelo ser e o não-ser das imagens especulares. Para eles, a imagem, destituída de essência, sem existir por si mesma, é um acidente que surge em um sujeito, e não algo que lhe pertence. Desta concepção são extraídas duas características da imagem: desprovida de realidade contínua, ela é engendrada pela presença e pelo movimento de quem a contempla; não determinável sob a categoria de quantidade, ela é uma *espécie* de coisa. Eis então a dualidade fundamental que define o termo espécie quando aplicado à imagem: “Ela é o que se oferece e se comunica pelo olhar, o que faz visível, e ao mesmo tempo – o que pode – e deve a todo custo – ser fixado em uma substância e em uma diferença específica para constituir uma identidade” (Agamben, 2005:75).

Se o aparecer da identidade configura-se atualmente como um problema simultaneamente político e estético é porque está em jogo, tanto do lado dos discursos midiáticos quanto do filme documentário, uma incessante redução do *especial* ao pessoal e deste ao substancial. A espécie é transformada em princípio de identidade e de classificação, fazendo-se com que as linhas de significação e de subjetivação que desenham o rosto – para os lembrar os termos de Deleuze e Guattari – ganhem um traçado por demais marcado e linear (1996:31-62). Uma manifestação particular desta operação redutora é hoje compartilhada – não sem ambigüidade – pela mídia e pelos filmes documentários: talvez, como nunca antes, os homens ordinários alcançaram tamanha exposição e visibilidade, a ponto de acreditarmos que adentramos, de vez, na era dos homens sem qualidades. Contudo, é preciso não confundi-los com a figura do qualquer um, homem comum ou genérico, mediano, mergulhado no cotidiano – anódino ou atroz – ou ainda, sob a figura um tanto vaga dos representantes das “classes populares”, embora destas seja sempre pinçado, por seu caráter exemplar, um ou outro rosto próprio, tingido de cores particulares, ou então um depoimento, queixa, denúncia, protesto...

Desde há muito, o homem ordinário que atua no documentário é o ator não-profissional, mas atualmente estamos acostumados a reconhecê-lo por meio de uma categorização que, ainda que algo diluída, não esconde seu pertencimento ao aparato descritivo e analítico das ciências sociais: ordinário é o marginalizado,

subalterno, favelado, pobre, estigmatizado, morador dos morros e das periferias, adepto das práticas e crenças próprias dos segmentos populares... A essa caracterização, bastante usual, mas também vaga, gostaríamos de opor uma outra. Para Michel de Certeau, o ordinário é aquele que não tem lugar próprio. Quando lhe é atribuído um caráter identificador, trata-se de uma operação que vem de fora, conduzida pelas “línguas artificiais de uma operatividade regulada” (ciência ou saber), que, de maneira estratégica circunscrevem o seu lugar próprio, separando-o das múltiplas *maneiras de fazer* que animam a vida ordinária: as narrativas cotidianas, os modos de caminhar pela cidade e de habitá-la, os diversificados usos do consumo, todas as práticas do espaço da casa e do seu entorno, enfim, todas aquelas táticas que caracterizam a *arte do fraco*, e que hoje ganham a figura de uma marginalidade de massa: “atividade cultural dos não-produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto, pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se solettra uma economia produtiva” (Certeau, 1996:44). Frente às formas de vida ordinárias, e guiado – com maior ou menor intensidade – por uma dimensão dialógica, parece-nos que o documentário dispõe de procedimentos que lhe permitem escapar ao modelo estratégico, que é dirigido por um cálculo de relações de força destinado a controlar sua relação com uma exterioridade ou uma alteridade. Para o documentário, se algo do outro é alcançado, tanto melhor se vem como uma dádiva ou um embaraço, pois contribui para afastar o filme daquela fórmula (fácil e arrogante) que rege o princípio da identidade: “sabemos quem somos e quem filmamos” (Deleuze: 1990:185).

Se é certo que as lutas por reconhecimento e a desconstrução dos processos de estigmatização mobilizam intensamente as políticas de identidade e ganham uma crescente visibilidade no domínio de uma esfera pública expandida pela disseminação dos discursos midiáticos e também pela exibição dos filmes, é verdade também que outros eixos de diferença concorrem para definir as formas de vida dos homens ordinários. Para o documentário, em particular, o modo de construção ou de captura dessas diferenças é decisivo, e ele não pode nem se contentar com as formas usuais de visibilidade produzidas pelo regime da informação nem se restringir simplesmente a produzir outras representações em contraposição aos modelos identitários dominantes: é vital que ele invente novos processos de abordagem do sujeito filmado para que este escape da mera condição de objeto de um discurso e alcance uma enunciação singular, feita de palavras, gestos, entonações, olhares. A nosso ver, entretanto, essa singularização não conduz, necessariamente, à expressão da subjetividade (nem de quem filma nem de quem é filmado) e, muito menos, à revelação de uma suposta interioridade a que o filme viria liberar. Ela também não transparece de modo evidente nos chamados procedimentos de auto-representação, quando a câmera passa para as mãos – e para os olhos – do sujeito que era, até então,

filmado. Na impossibilidade de esboçar aqui um panorama da produção documental brasileira desde meados da década passada, gostaria somente de relembrar um aspecto para o qual outros estudiosos já chamaram a atenção: o afastamento ou abandono das abordagens contextualizadoras (na qual a fala surgia minimizada em sua potência de instituição do sentido), em favor da adoção de recursos expressivos que singularizam a experiência dos sujeitos filmados, fazendo valer a dimensão relacional do encontro entre o realizador e os personagens, bem como a duração maior concedida aos atos de fala dos entrevistados ou dos parceiros da conversação (Lins, 2004; Xavier, 2003; Mesquita, 2003).

Não é certo, porém, que a presença de tais procedimentos, por si só, seja capaz de alcançar aquela singularidade qualquer de que nos fala Agamben, e é mais fácil que ela apareça incluída em uma identidade qualquer. Quando vinculada estreita e rigidamente à noção de representação, a identidade torna-se uma camisa de força que impede o documentário de ser, a seu modo – tal como Jacques Alain-Miller reivindica para a psicanálise: uma arte do um por um, a partir da “instituição do único em sua singularidade, no incomparável”³. Enfim, se o documentário pode dar a ver algo daquelas singularidades que constituem comunidade sem se inscreverem em uma relação de pertencimento a nenhum tipo de conjunto, isso só é possível se ele não transforma o Ordinário em extraordinário nem reduz o Comum ao indistinto. Ao contrário do que se pensa, é raro quando isso ocorre.

Há uma andarilha que pontua o filme de Henri Gervaiseau (*Em trânsito*), atravessando a pé os 22 quilômetros entre a casa e o trabalho, na cidade de São Paulo. Esse feito, realizado invisível e diariamente, não passou despercebido ao jornal Folha de S. Paulo, que a elegera, inconscientemente talvez, como uma figura entre resistente e vítima, nesse limiar inquietante no qual habitam os pobres do nosso país. Ao longo do filme, acompanhamos parte de seu trajeto pela cidade, vemos seus sapatos gastos, o corpo magro equilibrando-se com a sombrinha contra a chuva, ouvimos sua tosse, insistente. Quando escutamos Virgínia pela primeira vez, quase ao final do filme, ela surge com seu rosto magro, ossos proeminentes, olhos fundos e opacos, saídos da febre do dia anterior. Perguntada sobre em que pensa quando anda, ela diz que vai pensando por que, sendo como é – uma pessoa que não deseja mal a ninguém, caseira, “que não é de festa, de bandalheira” – por que Deus não envia a ela um homem bom e trabalhador? Ela crê merecer isso, e, no entanto, vive assim, nesse desespero. Espinosa escreve que o Desespero é “uma tristeza nascida da idéia de uma coisa futura ou passada sobre a qual não há motivo de dúvida” (1965:202). É nisso que ele se assemelha à Segurança – lembra Agamben – caracterizada por Espinosa como “uma alegria nascida da idéia de uma coisa futura ou passada sobre a qual não há motivo de dúvida” (1965:2002). Que o mundo seja assim, tal como é, *Irreparável*, que o Desespero tenha essa similaridade com a Segurança, será que suportamos bem isso? Quais são as vidas suficientemente potentes para suportarem isso?

Depois de descrever, sem gravidade e até mesmo rindo, sua situação de desespero – seu “penar” – Virgínia ouve do seu entrevistador: “Mas você tem esperança de que vai melhorar, que as coisas vão mudar...” Ela responde que sim, e recorre em seguida à fé, sem titubear. A frase dita pelo entrevistador demonstra o quanto ele compartilha com a personagem formas de conversação típicas da linguagem ordinária. Mas a frase faz mais do que diz. Ela apresenta a dúvida a quem vê segurança no desespero. Por que então introduzir assim a esperança, essa “alegria inconstante nascida da idéia de uma coisa passada ou futura da qual nós duvidamos em alguma medida”? (Espinosa, 1965:2001). Por que apresentar a dúvida a quem vê segurança no desespero? “Que o mundo seja assim como é – eis a raiz de toda alegria e de toda a dor puras”, escreve Agamben (1993:72). *Assim como é*, nela mesma, pura imanência: singular, qualquer, sem necessidade de nenhum atributo, uma vida fora da identidade, irreparável, que expõe seu ser, tornando-o visível para além do enquadramento que o reduz à condição de produto de um estado de coisas; estranha visibilidade acerca da qual todos nós, os espectadores dessa vida singular, só nos damos conta tardiamente, mas que perdura, mesmo depois do final do filme, quando o letreiro, à maneira de um obituário, avisa que essa vida assinalada pelo nome próprio Virgínia – unicamente, sem nenhum outro atributo – expirou, vítima de pneumonia...

Afastado da visibilidade às vezes excessiva, quase ofuscante, alcançada pela agonística das identidades na esfera pública, longe igualmente de tantos gestos de afirmação das identidades políticas (tão necessários para expor as desigualdades que fraturam as comunidades a que pertencemos), o documentário também reserva lugar para aquelas vidas que continuam a passar em segredo, e é por pouco que não perdemos seus vestígios, quase indelévels, impressos como marca d’água no tempo, mas cuja duração o filme preserva, e assim fazendo, salva, redime.⁴

César Guimarães
Professor da UFMG

Notas

* Este artigo foi extraído de uma comunicação apresentada no XIII *Visible Evidence* - Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário, realizado em São Paulo, de 6 a 10 de agosto de 2006.

1. COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004, p. 212.

2. AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins*. Paris: Payot & Rivages, 2002.

3. O artigo “A era do homem sem qualidades”, de Jacques Alain-Miller, foi publicado no número 57 da revista *La cause freudienne*, em 2004. Utilizo aqui a tradução inédita de Vera Avellar Ribeiro.

4. Esse retrato de Virgínia, personagem que pertence à comunidade de outros nomes próprios (Macabéa, Biela, Luisa Porto), apareceu em um fragmento publicado no Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais, intitulado “Desaparição e memória”.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *El ser especial. Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- _____. *Moyens sans fins*. Paris: Payot & Rivages, 2002.
- _____. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- BITOMSKY, Hartmunt. O mundo documentário. Belo Horizonte: *Catálogo Forumdoc. bh.2001*.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: 1996.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.
- _____. Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. Belo Horizonte: *Catálogo Forumdoc. bh.2001*.
- _____. Sob o risco do real. Belo Horizonte: *Catálogo Forumdoc. bh.2001*.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir imperceptível. In: *Mil Platôs*, v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. Ano zero - Rostidade. In: *Mil platôs*, v. 3. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MAIA, Rousiley Moreira. A identidade em contextos globalizados e multiculturais: alguns dilemas da igualdade e da diferença. *Geraes*. Revista de Comunicação Social, n. 50, julho de 1999.
- MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MILLER, Jacques Alain. L'ère de l'homme sans qualités. *La cause freudienne*. Revue de psychanalyse. École de la cause freudienne, n. 57, juin 2004.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- SPINOZA. *Éthique. Démontrée suivant l'ordre géométrique et divisée en cinq parties*. Paris: Flammarion, 1965.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Catálogo da Mostra “Diretores Brasileiros. Eduardo Coutinho: cinema do encontro”*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

Resumo

Este artigo critica a noção de representação, eleita por muitos estudos dedicados ao documentário brasileiro contemporâneo como principal vetor de figuração da identidade – individual e coletiva – dos sujeitos submetidos aos processos de exclusão social. Para além da visibilidade alcançada por esses sujeitos na esfera pública, graças aos filmes ou ao discurso midiático, escolhemos a singularidade como figura lógica e categoria estética para dar conta da aparição dos homens ordinários no filme documentário.

Palavras-chave

Documentário brasileiro; Representação; Identidade; Singularidade.

Resumé

Cet article critique la notion de représentation, élue par plusieurs études sur le documentaire brésilien contemporain comme vecteur principal de figuration de l'identité – individuelle et collective – des sujets soumis aux processus d'exclusion sociale. Au-delà de la visibilité conquise par ces sujets dans le espace publique, à travers des films et du discours des médias, nous ont choisi la singularité comme figure logique et catégorie esthétique pour comprendre l'apparition de l'homme ordinaire dans le cinéma documentaire.

Mots-clés

Documentaire brésilien; Représentation; Identité; Singularité.