

ARTE E TRANSFORMAÇÃO

Tiago Ribeiro Nunes¹
ribeiro.nunes@gmail.com

Resumo: Partindo da hipótese de que o fato artístico é suficientemente potente para inaugurar novas instâncias na realidade, o presente artigo pretende discutir, por meio da análise da construção das imagens no documentário “Nascidos em Bordéis”, algumas das facetas concernentes à responsabilidade social do artista. Em nossa discussão tentaremos colocar em relevo as distâncias existentes entre a ação propriamente estética e a sua repercussão no âmbito social apontando para as dificuldades e os obstáculos inerentes ao processo de transformação social, bem como os fatores que operam enquanto limitadores da possível atuação engajada do artista.

Palavras-chave: Arte. Ética. Transformação.

ART AND TRANSFORMATION

Abstract: Leaving of the hypothesis of what the artistic fact is enough powerful to inaugurate new instances in the reality, the present article intends to argue, by means of the analysis of the construction the images in the documentary “Born Into Brothels”, a few of the responsibility of the artist. In our quarrel we will try to place in relief the existing distances social do artista. Em nossa discussão tentaremos colocar em relevo as distâncias existentes entre a ação propriamente estética e a sua repercussão no âmbito social apontando para as dificuldades e os obstáculos inerentes ao processo de transformação social, bem como os fatores que operam enquanto limitadores da possível atuação engajada do artista. between the properly aesthetic action and its repercussion in the social scope pointing with respect to the difficulties and the inherent obstacles to the process of social transformation, as well as the factors that operate while limiter of the possible engaged performance of the artist.

Keywords: Art. Ethics. Transformation.

Na raiz etimológica do termo *documentário* encontraremos *documentum*: exemplo, modelo, lição, ensino, demonstração e prova (MENEZES, 2003). Nascido no final do século XIX, o cinema documental é herdeiro de uma tradição positivista que primava pela imparcialidade e pelo comprometimento com a representação, pura e simples, da verdade dos fatos. Naquele contexto específico acreditava-se que somente por um procedimento que fosse capaz de abolir as imprecisões da *encenação* é que o filme etnográfico/ documental poderia ganhar legitimidade e ser reconhecido pela

¹ Professor Assistente do Departamento de Psicologia UFG/CAC

comunidade científica do advento da sociologia. No momento do seu aparecimento, o cinema documental/ etnográfico pretendia reproduzir a realidade tal como ela se apresentava às lentes do cinegrafista: integral, imparcial, e, principalmente, livre de qualquer contaminação ideológica.

Como podemos conceber esse ideal de objetividade que encontramos situado na origem do termo documentário diante das concepções metodológicas que florescem em grande parte dos programas científicos do século XX, e que permanecem repercutindo na contemporaneidade, segundo as quais qualquer abordagem da realidade será sempre parcial e carregada dos pressupostos que constituem a visão de mundo de cada pesquisador? Além disso, o que dizer do fato de que mesmo no interior dos programas de pesquisa mais diretamente orientados para a busca obstinada da objetividade e da verdade não falem exemplos de *pequenas* licenças poéticas muitas vezes construídas para se sobreporem à realidade que se documenta?:

Se Carrière já nos alertava para as inúmeras “ficções” históricas, onde se reconstroem momentos da história oficial que em si mesmos estão repletos de invenções e mentiras, bem como para os momentos em que a própria existência da câmera poderia criar determinadas “encenações”, não podemos nos esquecer [...] que data do próprio nascimento do documentário como gênero e do cinema como invenção, a introdução dessas pequenas “licenças poéticas” como formas de se construir um discurso enquanto documentário fílmico (MENEZES, 2003, p. 88).

Apesar de ter nascido orientado para a *verdade* que pretendia revelar a *coisa em si*, hoje não resta aos documentaristas e à opinião esclarecida qualquer dúvida de que “[...] um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto” (MENEZES, 2003, p. 91). Tal como ocorre no cinema de ficção, também no cinema documental podemos reconhecer as escolhas do diretor no que concerne à abordagem do tema e, principalmente, ao seu encaminhamento. Abandonando a parte da tradição que o prendia ao ideal da verdade em sua materialidade objetiva, o documentário está livre para ser, também ele, ficção. A partir desses apontamentos introdutórios e de algumas reflexões acerca da arte e do fazer artístico, discutiremos o engajamento político do artista e sua responsabilidade social, temas tratados no documentário

“Nascidos em Bordéis” (BRISKI; KAUFFMAN, 2004).

A montagem da cena

A responsabilidade social e o engajamento político do artista são temas que percorrem amplamente o documentário “Nascidos em Bordéis” (BRISKI; KAUFFMAN, 2004). Lançado em 2004, e premiado com o Oscar no ano seguinte, o filme de estréia dos diretores Zana Briski e Ross Kauffman pretende retratar a dura realidade enfrentada cotidianamente pelos habitantes do Distrito da Luz Vermelha, na periferia de Calcutá, Índia. Ao longo dos seus 85 minutos de duração, os documentaristas constroem sua versão sobre as realidades, objetiva e subjetiva, daqueles que eles designam como os “nascidos em bordéis”.

Segundo nos informa a diretora Zana Briski, seu projeto inicial consistia basicamente em conseguir autorização para conviver e documentar/ fotografar a vida das mulheres nos prostíbulos da Luz Vermelha. No entanto, depois de conseguir tal permissão, ela se vê diante de um elemento até então imprevisível: as crianças, os filhos e filhas das prostitutas e seu modo particular de existir, acoplados à estrutura dos bordéis.

Esse encontro inesperado provoca uma mudança significativa na rota do documentário: abandonados os objetivos iniciais, as crianças passam a constituir, desse momento em diante, a preocupação essencial da diretora. Munida de muita disposição e de um empenho inabalável, Briski formula um segundo projeto: reunidas em um grupo de oito, meninas e meninos são apresentados por ela à fotografia. Apesar do que pode ficar sugerido a princípio, não se trata exatamente de ensinar às crianças a arte fotográfica em toda a sua complexidade técnica e estética, mas apenas de apresentá-lhes algumas noções gerais (tais como o enquadramento, a luz, a perspectiva etc.), como meio de oferecer-lhes uma oportunidade para a construção de novos olhares sobre sua realidade e sua tradição, ancestralmente trágicas.

Intercalando as belezas descobertas pelas lentes das crianças com a

imundície e a fealdade dos prostíbulos; mesclando depoimentos pessoais dos alunos e da própria Zana Briski com cenas captadas no interior dos bordéis por câmeras escondidas, o ambiente que vemos predominar no documentário é sujo, escuro, violento e totalmente decadente; seus personagens são principalmente: homens constantemente bêbados e drogados, mulheres que parecem pouco se importar com suas crianças ou consigo mesmas, pais total ou parcialmente ausentes, burocratas pouco interessados em resolver os enormes problemas sociais do povo etc. Diante dessa situação, que se revela a cada nova seqüência mais desfavorável e opressora, Zana pretende, por meio de ações que confirmam sua disposição para intervir e atacar diretamente o problema, utilizar-se da arte como estratégia para educar. Pelo recurso ao trabalho estético ela espera que as crianças compreendam que é possível transformar esse contexto opressivo que predomina nos bordéis da periferia de Calcutá.

Utilizando-se da fotografia, ela pretende demonstrar aos nascidos nos bordéis, e a nós, seus espectadores, que o poder para transformar a realidade, independentemente de quão brutal ela seja, está intimamente relacionado ao modo como decidimos olhar e, conseqüentemente, ao modo como escolhemos nos posicionar diante dessa realidade que nos envolve, mesmo que ela se sustente arraigada a uma estrutura comprovadamente sólida e/ ou fixa. Inventar novos modos de lidar com a degradação generalizada como meio de superá-la, parece ser o princípio maior que orienta o projeto que se realiza no documentário. Entretanto, esse processo inventivo de superação e transformação de uma realidade opressora parece comportar, paradoxalmente, certa medida de dominação: condição indispensável para que novos modos de enxergar o mundo, bem mais adequados aos que imperam no ocidente, possam ser construídos e integrados ao contexto subjetivo daqueles nascidos nos bordéis.

Que a arte e o exercício estético sejam tomados enquanto ferramentas de salvação/ resistência e constantemente referidos como garantia de transformação da realidade das crianças indianas não constitui nenhuma novidade. De fato, essas são concepções bastante antigas cuja posição ideológica possui, aliás, alicerces muito bem

firmados em nossa tradição cultural. Conforme nos diz Bosi:

É preciso lembrar, porém, que alguns traços formadores da cultura moderna [...] conferem à ciência, às artes e à filosofia um caráter de resistência, ou a possibilidade de resistência, às pressões *estruturais* dominantes em cada contexto. [...] Esse vetor da cultura como consciência de um presente minado por graves desequilíbrios é o momento que preside à criação de alternativas para um futuro de algum modo novo. (BOSI, 2002, p. 17)

No projeto formulado e levado adiante pela diretora inglesa, o trabalho artístico funcionaria supostamente como um convite à produção de novos olhares como meio de resistir às pressões estruturais que constituem o contexto perverso dos bordéis indianos. Entretanto, a proposta que vai ficando cada vez mais explícita ao longo do documentário é a de que tudo aquilo que o nosso sistema de valores (o ocidental) classifica como feio, sujo ou vil deve ser necessariamente transformado: triunfo do belo e do bom, fundamentados inteiramente no preconceito do estrangeiro. Durante todo o documentário, são raras as referências à reflexão e à crítica enquanto alternativas para o futuro, decorrentes de um processo autêntico de compreensão de sua realidade por parte das crianças: em lugar de serem convidadas a exercitar sua capacidade de reflexão, os filhos e filhas dos bordéis se encontram permanentemente intimados a assimilar os moldes e os modelos ocidentais apresentados a elas pela diretora inglesa.

Esse ponto de vista poderia ser objetado pelo argumento de que o simples exercício da arte pelas crianças implicaria, ao menos em algum nível, em certa medida de reflexão e de crítica. Mas uma análise um pouco mais cuidadosa do documentário revela que o convite feito às crianças para experimentarem novos modos de olhar para sua realidade por meio da fotografia não vão sem o direcionamento professoral que a diretora procura produzir sobre eles. Ainda mais contestável é o encaminhamento que ela procura dar para o destino das crianças: ao longo do documentário, o projeto de iniciação artística torna-se uma mera atividade acessória à empreita principal que passa a ser então a colocação das crianças, se não de todas ao menos de algumas delas, na escola regular. É assim que Zana Briski espera contribuir para a transformação de uma realidade tão dura como a dos *nascidos em bordéis*.

Infelizmente para ela, seu empenho na realização dessa empreita não lhe permite perceber que as crianças partilham de valores culturais bastante diferentes dos dela, e que suas expectativas em relação ao futuro revelam-se em profundo contraste quando comparadas aos modelos tipicamente ocidentais. Por esse motivo ela não consegue compreender os homens que sua câmera registra constantemente bêbados e drogados; as mulheres que se prostituem na frente de suas crianças e com o consentimento/ incentivo de seus próprios maridos; assim como as demais particularidades características do modo de existir desse povo. Por ser incapaz de arriscar um outro olhar sobre a cena, diante do fato de que as crianças (por vontade própria ou por motivos derivados de seu contexto familiar) acabam abandonando suas orientações e se encaminhando/ sendo encaminhadas para destinos totalmente diferentes daqueles que ela preparava tão cuidadosamente para elas, Zana Birski revelará profundo desapontamento.

Munida das boas intenções próprias a todo colonizador, Zana entende e aceita sua missão de salvar os pobres meninos e meninas do contexto perverso dos bordéis. Ao aceitar e tomar para si essa missão ela deixa transparecer sua expectativa de que a arte, lado a lado com a educação, são as ferramentas ideais para fornecer às crianças sua única possibilidade de mudança efetiva. Para ela, o artista deve “pôr a mão na massa”: ele deve ser o primeiro a detectar os problemas e empenhar-se em resolvê-los. Zana Briski preconiza uma ação política direta por parte do artista. Para a diretora inglesa, o sucesso de sua intervenção deve ser verificável imediatamente. Seu empreendimento será considerado bem sucedido desde que ela consiga levar as crianças de seu grupo de fotografia para a escola regular. Tomando essa via ela parece desconsiderar que é a própria narrativa tecida e desdobrada na obra construída por ela que deve ser bem realizada, para que disso resultem conseqüências tais como a propagação de ressonâncias decorrentes do fato estético na imaginação de seus receptores. Isto é: aquilo que poderia ser tomado como indício do sucesso apenas parcial do empreendimento da diretora (o pertencimento aparentemente indestrutível das crianças ao seu contexto inexorável) pode e deve ser celebrado como marco de

uma abertura do campo para o debate das políticas nacionais e internacionais informando-nos sobre a complexa situação das mulheres e, principalmente, das crianças ligadas aos bordéis da Zona Vermelha de Calcutá, na Índia.

Zana Briski parece fechar os olhos para o fato de que, em si mesmo, o documentário é uma realização estética, e, por esse motivo, seu sucesso, ao contrário das suas expectativas, não depende de uma ação política capaz de transformar de modo instantâneo a realidade historicamente constituída daquele povo e daquelas crianças. Há limites para a intervenção social e política do artista. Há limites para o alcance transformador da arte. Não podemos esperar que a produção estética esteja orientada unicamente para a resolução de problemas de ordem prática de modo imediato. Antes de qualquer coisa, a função da arte é produzir interpretações sobre realidade que repercutam criticamente sobre a estrutura dessa mesma realidade. Sendo assim, as responsabilidades política e social do artista, assim como as implicações éticas da arte, podem ser prontamente deduzidas do fato estético. Se o artista sente-se impelido a trazer o engajamento político para o primeiro plano de sua produção artística, isso deve ser, antes de qualquer coisa, uma consequência das suas necessidades expressivas e estéticas. Ocidentalizar o olhar das crianças indianas não mudará sua realidade e muito menos será capaz de transformar todo um contexto historicamente construído no qual não apenas elas, mas todos os seus familiares e todo o restante do seu grupo social estão inseridos.

Talvez o principal equívoco do documentário “Nascidos em Bordéis” (BRISKI; KAUFFMAN, 2004) seja sua expectativa salvacionista. Equívoco que fica evidente se considerarmos que nele o colonizador procura a todo o momento se redimir pelos erros cometidos no passado sacrificando-se e dedicando-se integralmente ao colonizado (considerado sempre como menos favorecido); por outra parte, nele vemos repetir-se um velho motivo, extremamente importante e necessário a fim de legitimar as práticas imperialistas: tenta justificar a interferência e a transformação do território do outro, supostamente para oferecer-lhe um bem supremo do qual ele, em seu estado de ignorância acerca do bem e do bom, se encontra impossibilitado de desfrutar (BOSI,

2002). Como se isso não fosse suficiente, há ainda uma forte ênfase no livre-arbítrio, artifício através do qual o colonizador se exime de qualquer culpa no que concerne ao destino do colonizado: qualquer que seja seu destino, a escolha foi sua, unicamente sua. Por essa razão, nenhuma culpa deve caber àquele que porta a mensagem salvadora da verdade. O apelo ao livre-arbítrio demonstra claramente a negligência a toda uma rede complexa de fatores estruturais e constitutivos de uma dada realidade.

Para concluir

O fato artístico, em sua pluralidade de formas e de procedimentos, pode ser considerado, em si mesmo, como o resultado de uma profunda interpretação da realidade. Objetos da reflexão produzida pela inteligência artística, os elementos da realidade cotidiana (matéria prima para a imaginação) informam-nos novos sentidos, por vezes imprevistos, mas profundamente reveladores da condição humana. A esse respeito, não há nenhuma novidade em dizer que, do empreendimento artístico, participam montagens e desmontagens dos elementos que constituem nossa realidade habitual. Esse fato é, inclusive, bastante evidente e facilmente demonstrado já que é por meio da desconstrução dos sentidos consagrados em nosso código comum e, conseqüentemente, pela invenção de novos sentidos possíveis, que o artista (o poeta, o artista plástico, o músico etc.) nos afirma a novidade de sua interpretação acerca do homem e do mundo. Em decorrência disso, se os elementos de nosso cotidiano servem ao artista como matéria para possibilitar o exercício de seu engenho, a singularidade do seu trabalho inventivo reside em sua ruptura/releitura da tradição, que inaugura formas distintas de enxergar a realidade do mundo e dos fenômenos humanos.

Nossa argumentação até aqui tentou colocar em destaque a concepção segundo a qual a responsabilidade social do artista se encontra incluída, já de saída, no próprio fato estético. Se entendermos que a arte é *mimese* (não de produtos terminados ou completos, mas do próprio processo dinâmico de produção da vida e da realidade), acreditamos ser lícita a suposição de que ela não se limita à *imitação* ou *representação*

de certas visões que temos do mundo ao nosso redor. Isso porque, livre da mera repetição, o fazer artístico revela-se um processo contínuo de construção/reconstrução: mutação permanente que amplia e intensifica os sentidos da existência. Conforme nos diz José Guilherme Merquior:

A obra de arte serve a uma prática, porém *na qualidade de teoria*. [...] Ela alcança uma tão rica imagem do homem, um tão intenso momento da sua auto-reflexão, que só mesmo através de uma influência indireta as suas significações defluem para o corrente da vida. A arte pode e deve em nossos dias sublinhar a necessidade do gesto político, mas tanto a sua herança como a sua eficiência mais sólida proibem que se rebaixe a uma mera indicação de tarefas (MERQUIOR, 1996, p. 241; grifos do autor).

Dada a sua complexidade e a profundidade de sua análise do homem, o fato estético, ainda que engajado politicamente, não pode se esgotar em ações que, com o tempo, se revelarão mais ou menos transformadoras ou inócuas. Sendo assim, o engajamento político do artista se confunde com a própria produção artística em si. É por meio das profundas reflexões introduzidas pela arte que o homem pode ser aparelhado para mudar a sociedade, desde que se reconheça que essa mudança ocorre sempre no *um-por-um*: na exata medida em que o encontro com o fato estético produz uma multiplicidade de efeitos possíveis nas subjetividades que o experimentam.

Por esse motivo, o compromisso social e político que podemos esperar de um artista é aquele que se produz pela repercussão de sua interpretação da realidade, e não na sua transformação imediata e por meio de ações diretas. É pela via indireta que o trabalho do artista se realiza. É pelo recurso ao indireto, pelo apelo à significação possível que ele é capaz de ampliar os sentidos de sua mensagem e propor respostas que ressoem a sociedades e pessoas diferentes entre si.

REFERÊNCIAS

BRISKI; KAUFFMAN. **Nascidos em bordéis**. Título Original: Born Into Brothels: Calcutta's Red Light Kids. País de Origem: Índia/EUA. Gênero: Documentário. Tempo de Duração: 85 minutos. Estúdio/Distrib.: Focus Filmes. Direção: Zana Briski/Ross

Kauffman, 2004.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MENEZES, P. Representificação: as relações (im)possíveis entre o cinema documental e o conhecimento. In. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – vol. 18, nº 51, p. 87 – 97, 2003.

MERQUIOR, J. A responsabilidade social do artista. In: **A razão do poema**. São Paulo: Topbooks, 1996.

Recebido para publicação em dezembro de 2008

Aceito para publicação em abril de 2009