

FILIPE ALVES DE FREITAS

O homem ordinário com a câmera

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea
Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação
Orientador: César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

a André Brasil,
Eduardo de Jesus e Roberta Veiga,
que me iniciaram nos caminhos da imagem.

Agradecimentos

Que são estes dedicados sinceramente a todos que contribuíram para enriquecer esta jornada: a Elias e Alexandre, amigos de antes que indicaram o caminho; aos novos amigos e colegas Pedro, Rafa, Danila, Fredu, Victor, Renné, Cris, Geraldo e outros tantos que tornaram esta aventura memorável; ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social pelo presente inestimável do conhecimento; à FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, por financiar e possibilitar a realização deste trabalho. E a César o que é de César: minha estima e eterna gratidão pela orientação, paciência, dedicação e sabedoria inigualáveis.

Experiências recentes no cinema documentário brasileiro, ao recorrerem a uma estratégia pouco usual – a passagem da câmera aos personagens dos filmes – evidenciam a diferença de forças entre cineastas, com seu repertório bem definido, e as figuras ordinárias, caracterizadas apenas pela ausência de um “próprio”. Atentamos, nesta pesquisa, para as repercussões dessa assimetria e das demais manifestações das relações de forças inerentes ao chamado “encontro documental” nos filmes *Rua de Mão Dupla* e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*.

Palavras-Chave: Documentário; Homem Ordinário; Dispositivo; Poder.

Recent experiences from brazilian documentary film, by resorting to an unusual strategy – the passage of the camera to the characters of the film – evidence the difference of powers between filmmakers, with their well defined repertoire, and the ordinary people, characterized only by the absence of a “proper”. We attend, in this research, to the repercussions of this asymmetry and other manifestations of the power struggles inherent to the so called “documental encounter” in the films *Two-Way Street* and *The Prisoner of the Iron Bars (self-portraits)*.

Key-Words: Documentary; Ordinary Man; Dispositif; Power.

Lista de figuras

Figura 1	p. 62
Figura 2	p. 70
Figura 3	p. 73
Figura 4	p. 74
Figura 5	p. 75
Figura 6	p. 76
Figura 7	p. 80
Figura 8	p. 83
Figura 9	p. 83
Figura 10	p. 86
Figura 11	p. 97
Figura 12	p. 100
Figura 13	p. 101
Figura 14	p. 101

Introdução	p. 08
Capítulo 1: A representação do real em jogo	p. 12
1) O documentário	p. 13
2) O aparelho	p. 16
3) Os modos do documentário	p. 18
4) A crença no mundo, a crença na representação do mundo	p. 22
5) A representação do outro	p. 25
6) O homem ordinário	p. 28
Capítulo 2: O jogo da representação do real	p. 34
1) Conceitos operadores	p. 36
1.1) Estratégia e Tática	p. 37
1.2) Dispositivo	p. 45
2) Diretrizes analíticas	p. 57
2.1) O campo das estratégias	p. 57
2.2) O campo das táticas	p. 59
Capítulo 3: Análise – Rua de Mão Dupla	p. 60
1) O filme do cineasta	p. 61
2) O filme dos participantes	p. 68
Capítulo 4: Análise – O Prisioneiro da Grade de Ferro	p. 78
1) O filme do cineasta	p. 79
2) O filme dos participantes	p. 96
Considerações Finais	p. 106
Bibliografia	p. 111

Há um cinema, o documentário, que nasce da missão de contar histórias reais a partir de matérias-primas colhidas do próprio mundo histórico. Missão em certa medida difícil, porque o real *resiste*: jamais inteiramente representável, jamais totalmente submetido às intenções dos cineastas. Só pode se construir em fricção com o mundo¹.

Armados com todo um aparato técnico para a captação das imagens e dos sons, munidos de arsenais de recursos expressivos disponíveis que lhes conferem a chancela de produtores da cultura, o documentarista e sua equipe definem e exercem o controle – que também jamais é completo – sobre o espaço em que será produzido o filme. Esse espaço, por sua vez, já é habitado por pessoas reais, para quem os cineastas surgem como uma força de ocupação estrangeira. Elas são o objeto do cineasta, mas nem por isso são passivas; ao contrário, muitas vezes têm formulada uma opinião própria sobre como desejam ver-se representadas. São entretanto pessoas ordinárias, não lhes cabe o controle sobre os meios de sua representação, senão sobre seu próprio corpo e sua fala diante do olhar e da câmera do documentarista.

Quem é, então, esse homem ordinário? Que espera ele do cinema, e o que quer o cinema com ele?

Em seu ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin equivale a atuação do intérprete cinematográfico a uma rigorosa prova, na qual uma equipe de especialistas – diretor, produtor, operador, etc. – cumprem o papel de examinadores. Ser aprovado nesse teste “significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho”². Desse modo as massas, que durante o dia eram alienadas diante de algum aparelho nos balcões e nas fábricas, na noite das salas de cinema assistiriam à vingança do ator em seu nome, “na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (...), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo”³.

Em algumas das mais antigas aparições do homem comum no cinema, alinhadas de certa forma ao raciocínio de Benjamin, notava-se certa promessa messiânica, potência para a realização de uma utopia, esperança depositada no poder da massa enquanto classe – algo que

¹ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 102.

² BENJAMIN. *Obras escolhidas, vol. 1: magia e técnica, arte e política*, p. 179.

³ BENJAMIN. *Obras escolhidas, vol. 1: magia e técnica, arte e política*, p. 179.

pode ser percebido sem dificuldade nos filmes de Eisenstein, Vertov, e toda a escola soviética dos anos 20. No entanto, ao deixar de ser uma diversão popular barata para transformar-se em uma próspera indústria cultural, logo o cinema abandona essa esperança que Deleuze chamara de “otimismo metafísico”, restando ao *documentário* a tarefa e o desejo de filmar as pessoas reais em suas atividades cotidianas.

Bernadet (2003) aponta, no percurso histórico do documentário brasileiro, a gradual passagem de um discurso generalizante sobre a condição alienada do povo – no qual as imagens deste serviam apenas para ilustrar os argumentos apresentados nos filmes – a uma dimensão dialógica na qual as figuras representadas efetivamente acrescentam um discurso próprio ao do filme. Passagem, nos termos de Bill Nichols, de uma ênfase nas questões sociais a uma ênfase no retrato pessoal⁴.

Trata-se da emergência de uma nova caracterização das figuras populares que, ao invés de se deter em análises pessimistas sobre as massas, dirige o foco sobre as formas pelas quais elas produzem uma atividade própria e singular. Para Michel de Certeau, trata-se da passagem do foco das representações ou comportamentos sociais para o *uso* que se faz dos mesmos; também dos usos do espaço urbano, dos produtos ou bens de consumo, e dos relatos da mídia; esse uso implica uma fabricação por parte do usuário, uma poética “oculta”, disseminada nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da “produção” (televisiva, urbanística, comercial etc.)⁵.

Nas últimas décadas produções documentárias se lançaram ao desafio de buscar essas poéticas que constituem as atividades cotidianas das pessoas ordinárias. Uma das questões mais proeminentes que se impõem é: de que forma(s) o cinema, do lugar bem definido da “produção”, pode dar conta dessas poéticas ordinárias que desse lugar justamente se esquivam e se insinuam entre suas brechas?

Para muitos documentaristas, influenciados pela obra de Eduardo Coutinho, trata-se de assumir o filme como o registro de um encontro entre cineasta e mundo, um diálogo no qual cabe ao cineasta um esforço cada vez maior de escuta, de ceder lugar à fala do outro. “O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador”⁶, nos ensina Certeau, lição levada a cabo pelo documentário, cada vez mais interessado em ouvir as histórias que as pessoas comuns têm para contar.

⁴ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 205.

⁵ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 39.

⁶ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 63.

Interessa-nos nesta pesquisa, portanto, o momento em que a possibilidade da *narração* é oferecida ao homem comum de maneira inusitada. Novas tecnologias de vídeo e uma nova abordagem do fazer documentário permitem ao cineasta passar não apenas a palavra, mas também o poder do olhar ao participante, ao entregar-lhe a câmera e pedir-lhe que filme. Isso não quer dizer que o diretor abra mão do controle sobre sua criação; dele é o poder do domínio sobre os códigos e da decisão na montagem, é dele o conhecimento sobre os critérios que irão transportar para o filme aquela realidade. Qual o poder do homem ordinário, então? De que forma ele realiza sua atividade em território alheio, de que modo ele confronta poderes maiores que o seu, e como consegue que algo da sua experiência se inscreva no filme?

A simples passagem da câmera às mãos do homem comum não é suficiente para responder estas questões. É preciso investigar de que forma os personagens se apropriam do discurso do filme, de que forma conseguem que sua fala e sua visão sobrevivam à decisão da montagem, enquanto atuam seja à frente ou por trás da câmera.

As questões que envolvem a passagem da câmera às mãos do participante do filme documentário remontam a uma problematização histórica das diferentes modalidades desse tipo de cinema, em especial àqueles filmes que se assumem como discurso construído e visam tornar visíveis as condições da produção. Essas questões serão tratadas no primeiro capítulo, o qual segue um percurso teórico que culmina no surgimento do problema que nos propomos a pesquisar.

O segundo capítulo abrange a preparação necessária ao trabalho de análise dos filmes, e é centrado em questões metodológicas. Nele delimitamos nosso *corpus* de pesquisa, caracterizamos os conceitos operadores que servirão de baliza à interpretação dos filmes, e definimos as diretrizes que orientarão o processo analítico.

Os capítulos três e quatro apresentam a análise dos filmes que selecionamos, respectivamente: *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cão Guimarães, e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* (2003), de Paulo Sacramento. O estudo dos filmes será organizado de acordo com as diretrizes definidas no capítulo metodológico e dividido em duas instâncias: a primeira diz respeito ao lugar de poder do cineasta e da propriedade dos meios de produção, e das estratégias criadas para limitar e dirigir as atividades dos participantes – mas também para permitir-lhes um grau de abertura; a segunda instância diz respeito justamente a essas

atividades, ou seja, às formas como as figuras ordinárias jogam com as ocasiões que lhes surgem ou são oferecidas.

O desafio ao qual se lança esta pesquisa é realizar uma análise na qual pese o fato de que o encontro entre os documentaristas e as pessoas que figuram em seus filmes deve ser entendido como uma relação entre diferentes tipos de forças, compreendendo essa assimetria como elemento constituinte dos filmes e atentando para suas repercussões nas imagens que são produzidas.

A representação do real em jogo

“Afim de contas, o que é um documentário? Ainda aguardamos uma resposta satisfatória a essa pergunta (que talvez não venha)”⁷. Embora o termo só viesse a ser cunhado anos depois, podemos remeter o problema de uma representação “documentária” do real – no sentido, que a palavra invoca, de documento ou registro – às origens do cinema, quando Louis Lumière, um dos inventores do cinematógrafo, propõe um uso de seu aparelho diametralmente oposto às encenações de Edison e Skladanowski: “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação”⁸.

Aumont (2004), que aproxima os “efeitos de realidade” característicos dos filmes da produtora de Lumière a efeitos estéticos por muito tempo almejados pela pintura, certamente negaria a presença de uma pretensão “documental” na declaração do célebre inventor. Extraída de seu contexto e retomada um século depois, a proposição de Lumière parece inocente, no sentido em que não leva a uma problematização da relação entre o aparelho e a imagem filmada. É claro que muitas das questões relacionadas a esse problema surgiriam historicamente; o uso que a fala de Lumière parece propor seria posto à prova décadas depois, idealizado novamente em um contexto no qual as discussões sobre esse problema estariam mais avançadas.

Dubois (2004) explica que a novidade trazida pelo advento da imagem técnica consiste no fato de que a *techné*, o “saber-fazer” necessário à produção de qualquer imagem, passa a ser função de uma máquina, que realiza não apenas o trabalho de captar, prefigurar ou organizar a visão (como já fazia a *camara obscura* renascentista), mas também o da inscrição da imagem em seu suporte, resultando em uma maquinização da figuração.

“A ‘máquina’ intervém aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como representação quase ‘automática’, ‘objetiva’, ‘*sine manu facta*’ (...). O gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta.” (DUBOIS, 2004, p. 38).

Trata-se de uma concepção da imagem técnica – essencialmente da fotografia, mas que também diz respeito ao cinema – como uma imagem que “se faz sozinha, segundo o

⁷ SALLES in DA-RIN. *O espelho partido*, p. 09.

⁸ BURCH apud DA-RIN. *O espelho partido*, p. 27.

princípio de uma ‘gênese automática’, da qual o homem estaria praticamente excluído”⁹. Por muito tempo houve quem exaltasse esse aspecto da imagem técnica:

“A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto.” (BAZIN *in* XAVIER, 2003, p. 125).

Para Dubois, entretanto, não se trata de uma simples substituição do elemento humano pela máquina. A imagem técnica comporta uma tensão entre os dois pólos, humanismo e maquinismo, que são sempre co-presentes. “A dialética entre estes dois pólos, sempre elástica, constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos, em que o estético e o tecnológico podem se encontrar”¹⁰.

Ainda assim, o gesto humano de mera “condução da máquina” parece ser, muitas vezes, subestimado. Nosso objetivo, neste capítulo, é superar uma concepção precipitada que reduz o aparelho a pouco mais que uma “máquina de observação”, procurando problematizar as relações entre a câmera e o real filmado, questões que são tão caras a esse gênero que nelas se funda: o documentário.

1) O Documentário

Delimitar um campo a ser chamado de “documentário” não é tarefa simples, uma vez que o termo “não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas”¹¹. Não há “Documentário”, no sentido em que não há uma definição abstrata unívoca; o que há são filmes que de diversos modos problematizaram o par cinema-realidade, e de alguns deles devemos falar, se pretendemos nos aprofundar nessa problematização.

O termo “documentário” havia sido escolhido pelo inglês John Grierson para designar o trabalho do movimento iniciado por ele, motivado por seu apelo legitimador: “a raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento, lhe conferia uma sobriedade muito conveniente para cancelar o trabalho propagandístico junto a uma agência

⁹ DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 40.

¹⁰ DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*, p. 45.

¹¹ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 18.

governamental”¹². As conseqüências da escolha do termo, entretanto, se fariam sentir por toda a história do gênero.

“Em decorrência desse batismo oportunista, todos os cineastas que viriam a optar por um cinema não-ficcional tiveram que lidar, de uma maneira ou de outra, com as conotações de evidência e prova que o termo documentário encerra. Até hoje, volta e meia um crítico incorre no nominalismo e, ao invés de remeter o significado da palavra documentário ao exame histórico da tradição que a criou, faz o caminho inverso, puramente etimológico, de subsumir a tradição do documentário ao termo que designa.” (DA-RIN, 2005, p. 91-92).

Grierson partia de uma estratégia inaugurada por Robert Flaherty em *Nanook of the North* (1922). A novidade consistia no uso dos mecanismos da ficção aplicados “a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real – pessoas sendo elas mesmas”¹³. Para Grierson, no entanto, interessava menos o apelo dramático e romântico do exótico que a possibilidade de uma nova idéia para a educação pública. Tratava-se de elevar em mais um grau as possibilidades dramáticas do documentário para dotá-lo de uma finalidade social.

É preciso compreender que nem Flaherty nem Grierson jamais tiveram a ilusão de uma abordagem inteiramente objetiva do real. “Dramatização, interpretação e intervenção social – estes são os atributos do documentário para seus fundadores. Em nenhum deles se nota o menor traço de documento ou prova”¹⁴. O trabalho dessa geração de documentaristas era balizado por uma “ética da missão educativa”, nos termos de Fernão Pessoa Ramos (2005), centrada nos ideais da recuperação da cultura em desaparecimento, da formação da cidadania e da exaltação do Estado. Essa ideologia perde força a partir do final dos anos 1950, quando a demanda por novos equipamentos surgida com o advento da televisão, em particular do telejornalismo, é satisfeita por uma série de avanços na direção de aparelhos mais leves e práticos, configurando o cenário para o nascimento do “cinema-direto”. “O som e a fala do mundo invadem a produção documentária dos anos 1960 como um raio de sol nascente. Câmeras menores e mais ágeis (na ‘mão’) conformam uma imagem nova, veiculada em planos-seqüência, acompanhando o movimento de um mundo em ebulição”¹⁵. Por um lado, esses avanços viriam estimular métodos de trabalho baseados na improvisação e na

¹² DA-RIN. *O espelho partido*, p. 90.

¹³ BARNOW *apud* DA-RIN. *O espelho partido*, p. 48.

¹⁴ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 93.

¹⁵ RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 174.

espontaneidade, mas por outro fomentaram uma concepção tecnicista que “atribuía às novas máquinas o poder redentor de ‘captar a realidade’”¹⁶. Nas palavras de Salles:

“Mesmo que o cinema direto nos tenha devolvido o prazer de observar – e tenha forçado documentaristas enfasiados a praticar o exercício sempre saudável de prestar atenção no mundo –, a ingenuidade teórica de seus principais praticantes (mas não de todos) acabou impregnando grande parte da produção (mas não toda) de um caráter ilusionista.” (SALLES *in* DA-RIN, 2005, p. 8).

Segundo Ramos, o cinema-direto apresentava um discurso surpreendente pela distância que tomou das ambições de saber e da ética educativa do primeiro documentário. Aproximando-se do contexto ideológico que sustentou o neo-realismo, o cinema-direto constituiu um ponto nevrálgico na história do documentário no século XX, rompendo com a tradição anterior ao defender o recuo do sujeito que enuncia como eixo de sua postura ética. Evocando Noël Carroll, que havia dito que “o cinema-direto abriu uma lata de vermes e acabou sendo devorado por eles”¹⁷, Ramos explica:

“A lata de vermes aberta pelo cinema-direto foi o questionamento da dimensão ética embutida na ‘missão educativa’ do primeiro documentário. Em outros termos, para a ética do cinema-direto, o estatuto do valor positivo próprio à ação de ‘educar’ não consegue mais se sustentar por si próprio, exatamente por embutir, necessariamente, a afirmação de um saber pelo sujeito. O caminho está aberto para o solapamento da posição subjetiva, mas, nesse primeiro momento, tudo o que o cinema-direto consegue propor é o recuo desse sujeito que enuncia (no limite de sua ausência, como ‘mosca-na-parede’).” (RAMOS, 2005, p. 176).

Se os vermes devoraram o cinema-direto, foi porque este nasceu tardio, já “na antevéspera da traumática eclosão da tematização pós-estruturalista da subjetividade em 1968”¹⁸, que traz com ela uma nova ideologia do fazer documental, chamada por Ramos de foco “participativo-reflexivo”. Os representantes dessa nova ética viam o cinema-direto com olhos críticos, e ensinavam que “a ausência/recuo do direto possui igual dimensão de interferência que aquela do documentário que se propõe articular o real com fins educativos”¹⁹. Para os defensores dessa perspectiva, ainda que boa parte da tradição documental tivesse sido moldada por “uma espécie de fé na sinceridade da máquina de filmar”²⁰, nenhum outro movimento havia se apoiado tanto quanto o cinema-direto na natureza mecânica do registro cinematográfico para defender uma representação objetiva do real. A retórica do cinema-direto reproduzia, nas palavras de Burch, uma espécie de “fetichismo do documento filmado”, cujos fundamentos seriam o processo automático de

¹⁶ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 103.

¹⁷ CARROLL, citado por RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 176.

¹⁸ RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 176.

¹⁹ RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 176.

²⁰ SALLES *in* DA-RIN. *O espelho partido*, p. 08.

captação da imagem e a natureza indicial da inscrição fotoquímica, ou seja, sua ligação física com o objeto representado. A ausência de um mediador humano subjetivo no processo de inscrição, somada ao valor documental do índice que atesta a existência concreta de seu referente, muitas vezes conduziam à ilusão de uma reprodução objetiva do real.

Para Nöth e Santaella (1998), a grande modificação ocorrida na passagem do paradigma “pré-fotográfico” – o regime imagético no qual o “saber-fazer” da imagem é ainda trabalho do homem, e que abrange a pintura, a escultura etc. – ao “paradigma fotográfico” está na inauguração de um processo de produção diádico: “no paradigma fotográfico o suporte é um fenômeno químico ou eletromagnético preparado para o impacto, pronto para reagir ao menor estímulo da luz”²¹. A imagem é produzida a partir da reação do aparelho ao mundo, o que faz do mundo parte inegável do processo. A relação entre o aparelho e o mundo – questão de importância central ao documentário – não pode, entretanto, ser resumida pelo modo como as imagens são materialmente produzidas. Procuraremos caracterizar, então, essa relação.

2) O aparelho

A dimensão indicial da imagem “refere-se à maneira pela qual a aparência dela é moldada ou determinada por aquilo que ela registra”²², ou seja, pela relação física direta entre a cena filmada e a imagem gerada a partir dela – a impressão dos raios luminosos refletidos pelos objetos e corpos em cena e fixados através de diferentes suportes. A ligação entre essa natureza indicial e a *fidelidade* da imagem com seu referente é muitas vezes tida, erroneamente, como uma relação diretamente proporcional. Entretanto, é inegável que a evolução das tecnologias de captação de imagem e som tem conferido à imagem técnica uma fidelidade cada vez maior com a realidade tal qual a percebemos.

“Filme, vídeo e, agora, imagens digitais podem testemunhar o que aconteceu diante da câmera com extraordinária fidelidade. A pintura e o desenho parecem uma imitação pálida da realidade quando comparados com as representações nítidas, altamente definidas e precisas disponíveis nos filmes, nos vídeos e nas telas dos computadores.” (NICHOLS, 2005a, p. 18).

No entanto, autores como Jean-Louis Comolli irão atentar para o caráter construído de toda imagem cinematográfica, como explica Penafria (2004): “Não estamos perante, dizem, uma representação natural. Essa representação é possível por um conjunto de tecnologia

²¹ NÖTH e SANTAELLA. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, p. 164.

²² NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 64.

(câmara e lentes) construída segundo as leis da perspectiva da pintura e arquitetura do Renascimento”²³. Mesmo o plano-seqüência sem cortes ou “costuras” é na verdade uma narrativa, ainda que do tipo mais rudimentar – um fotograma após o outro. Por colar-se ao mundo por uma relação de causa e efeito, a imagem técnica parece não necessitar de deciframento, dotada de caráter aparentemente não simbólico; mas esse caráter é ilusório, diz Flüsser (2002). As imagens técnicas são tão simbólicas quanto o são todas as imagens, por necessitar das convenções renascentistas para transformar – codificar ou conceituar – uma imagem tridimensional em uma superfície plana.

Para Flüsser é compreensível que se incorra na ilusão de uma representação objetiva no que diz respeito à imagem técnica. Isso porque, enquanto na imagem tradicional a codificação se processa na “cabeça” do artista, na imagem técnica é difícil perceber onde ela ocorre. O complexo aparelho-operador é demasiado complicado para que possa ser penetrado: é *caixa preta* e o que se vê é apenas *input* e *output*, e não o processo codificador.

Flüsser defende, entretanto, uma relação mais complexa entre o aparelho e seu usuário. Tomando a máquina fotográfica como base para o estudo da imagem técnica, ele explicará que parte do processo de codificação do real em imagem ainda cabe ao fotógrafo, que se dá no ato de escolher entre as categorias “programadas” no aparelho:

“o fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena (...)” (FLÜSSER, 2002, p. 31).

Os fotógrafos perceberam isso muito cedo, como nos lembra Nichols, ao citar um guia da boa fotografia de 1896: “A ilusão imitativa é uma armadilha para o vulgo. Uma cena pode, e deve, ser representada fielmente, mas alguns artistas conseguem ver e representar mais verdades, e verdades maiores, do que qualquer transeunte conseguiria observar...”²⁴. Isso quer dizer que, apesar de seu caráter automático, a câmera não opera por si só. “O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens”²⁵.

As limitações técnicas do aparelho se traduzem num campo circunscrito de categorias entre as quais o operador pode escolher. O cinema acrescenta o movimento àquelas já

²³ PENAFRIA. *O plano-seqüência é a utopia*, p. 208.

²⁴ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 48.

²⁵ FLÜSSER. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 32.

inscritas na fotografia, mas seu campo de possibilidades é ainda limitado e exige um pensamento conceitual por parte do cineasta: um exemplo disso é a montagem paralela, que se vale de seqüências sucessivas para simular ações simultâneas.

A escolha dentre as possibilidades oferecidas pelo aparelho geralmente implica uma intenção. De fato, até mesmo a proposta de Louis Lumière, que parece à primeira vista evocar uma pretensão “documental” objetiva, inadvertidamente o denota, quando propõe “escolher o melhor enquadramento possível”. Eleger um ponto de vista é necessário – a câmera tem que filmar de algum lugar; o “melhor” ponto de vista, no entanto, é relativo, e depende da intenção do cineasta. Mesmo uma situação de observação ou registro “puro” pode comportar e dizer de uma perspectiva ou intenção, como exemplifica Nichols: “os vídeos de segurança no comércio, que focalizam as transações na caixa registradora, dizem implicitamente alguma coisa a respeito de que elementos são prioritários na relação entre cliente e funcionário”²⁶.

A idéia de que na transcodificação do real em imagem há uma redução conceitual pode ser aplicada a qualquer tipo de representação. No entanto, é uma noção de especial relevância ao estudo do documentário – e mesmo à sua prática – uma vez que este procura estabelecer uma relação mais próxima entre a representação e o mundo histórico que compartilhamos. Na história do documentário há diversos movimentos que procuraram estabelecer essa relação de formas distintas, ou seja, valendo-se de diferentes critérios para realizar essa redução conceitual. Nichols distinguirá esses movimentos, que ele chamará de “modos” do cinema documentário, como veremos a seguir.

3) Os modos do Documentário

Atento também à natureza construída da imagem técnica, Nichols irá afirmar que o documentário não é uma *reprodução*,

“mas sim uma representação de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos. Esta representação se desenvolve na forma de um *argumento* sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador.” (DA-RIN, 2005, p. 134).

O que é importante compreender, portanto, é que o real não pode ser transportado em sua totalidade para o filme. Há sempre uma codificação que é simplificadora, uma redução conceitual, não apenas redução de uma dimensão da imagem, mas também pela necessidade

²⁶ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 79.

de uma narrativa que funciona sempre pela substituição, pela sucessão, seja de um plano por outro ou até mesmo de um fotograma por outro. Como explicamos, o real comporta uma simultaneidade de determinações que não pode ser transferida para o filme. Este deve contentar-se em funcionar como um pequeno recorte ou um breve percurso sobre um terreno de proporções aparentemente ilimitadas.

Alguns filmes assumem essa limitação mais abertamente que outros. Muitos não problematizam essas questões ou mesmo dissimulam o trabalho de transcodificação que os constitui. Para o campo do documentário, a ligação com o real é uma questão central; e há aqueles filmes que irão extrair sua força das limitações da representação, assumindo-se como um construto e problematizando sua relação com o real – como prega a ética participativo-reflexiva que sucedeu o cinema-direto.

Aquilo que irá caracterizar as diferentes espécies de documentários, portanto, é o tipo de critério que orientará essa redução; cada tipo trazendo consigo uma maneira própria de tratar nos filmes essa limitação. Assim Nichols realiza uma divisão do campo em seis modos.

O primeiro deles será o *modo poético*, caracterizado por enfatizar “associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”²⁷, ou seja, por enfatizar “mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas”²⁸. Alinhado com as vanguardas modernistas, o modo poético se valia do discurso artístico para produzir conhecimento sobre a realidade.

Em segundo lugar Nichols cita o *modo expositivo*, que representa o modelo clássico, predominante até o início dos anos 1960. Caracteriza-se pelo uso do comentário em *off*²⁹, por uma impressão de objetividade e por um “modelo canônico, que adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário”³⁰. Um gênero correlato a esse será encontrado por Bernadet (2003) em sua análise do percurso histórico do documentário brasileiro nas décadas de 1960 a 1980, nomeado então “modelo sociológico”. Trata-se de um tipo de documentário que se vale das pessoas reais apenas como ilustração ou *amostragem* que “exemplifica a fala do locutor e

²⁷ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 62.

²⁸ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 138.

²⁹ Há quem prefira diferenciar a voz *off* (gravada sincronicamente à imagem, mas cujo locutor não é visível em cena) da voz *over* (geralmente gravada em estúdio e inserida através da montagem). Optamos por tratar ambos esses recursos como voz *off*, uma vez que nos filmes que analisamos essa diferenciação não é nítida, devido a um tipo de edição que ocasionalmente combina imagens de certos trechos aos sons de outros.

³⁰ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 134.

atesta que seu discurso é baseado no real”³¹. O autor indica o tipo de redução que caracteriza esse modelo:

“Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação *particular/geral*. O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles.” (BERNADET, 2003, p. 19).

Trata-se de um tipo de filme cuja intenção (embora muitas vezes disfarçada por trás de uma “voz do saber” pretensamente objetiva) é evidente: visa educar, conscientizar ou convencer através de recursos retóricos, em geral orientados para a mudança social. O modo expositivo se vale do discurso científico para produzir conhecimento sobre o real, e procura se aproximar deste mais por sua função social que pelas formas expressivas, o que justifica o uso de uma ampla gama de artifícios retóricos.

O terceiro modo enumerado por Nichols é o *modo observacional*, representado tipicamente pelo cinema direto norte-americano que:

“procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de ‘controle’ sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas.” (DA-RIN, 2005, p. 134-135).

O quarto tipo é o *modo interativo*. Os filmes desse gênero enfocaram a intervenção do cineasta, ao invés de tentar suprimi-la.

“A interação entre a equipe e os ‘atores sociais’ assume o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo. Ao contrário de um texto impessoal em *off*, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida.” (DA-RIN, 2005, p. 135).

Bernadet chama esse modelo de “dramaturgia de intervenção” e defende essa estratégia, que segundo ele quebra um tabu:

“que o documentário deva e possa apreender o real tal como é, independentemente da situação de filmagem. O real, visto como intocável, é um fetiche. A filmagem

³¹ BERNADET. *Cineastas e imagens do povo*, p. 18.

provoca uma alteração; pois que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como agente de transformação. O que ele filma é essa transformação, exatamente o momento em que o próprio filme transforma o real.” (BERNADET, 2003, p. 75).

O *modo interativo* ou *participativo* pode ser representado tipicamente pelo cinema verdade³² francês, tendência que partia do pressuposto de que a neutralidade da câmera era uma falácia, e se valia da intervenção do cineasta como meio de produzir eventos, de provocar situações reveladoras. Essa tendência tinha em Jean Rouch seu principal representante, e no filme *Chronique d'un Été* (Crônica de um Verão, 1960) seu protótipo: “monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera”³³.

O cinema verdade entendia que,

“do mesmo modo que a imagem não pode captar verdades objetivas imanentes, tampouco havia verdades interiores latentes a serem verbalizadas. Não que a interação com os personagens provocasse necessariamente respostas falsas (...). A própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano.” (DA-RIN, 2005, p. 154).

O quinto modo definido por Nichols é o *modo reflexivo* que, em resposta ao ceticismo frente à possibilidade de representação objetiva do mundo, procura “explicitar as convenções que regem o processo de representação”, “evidenciando o caráter de artefato do documentário”³⁴.

Por fim, Nichols aponta o *modo performático*, caracterizado por enfatizar “o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento”³⁵.

É preciso lembrar aqui que as categorias descritas por Nichols são apenas molduras teóricas generalizantes a fim de facilitar a análise. Podemos facilmente notar características próprias de mais de um modo no mesmo documentário, e percebe-se, em especial, uma aproximação entre os modos auto-reflexivo e interativo – talvez por ambos visarem estratégias que evitem a falácia na qual incorrem os representantes do modo observacional, filiando-se à ideologia que Ramos chamou de participativo-reflexiva. O mesmo *Crônica de um Verão*, protótipo do modelo interativo, é apontado por Da-Rin como experiência inaugural

³² A tradição crítica norte-americana utiliza o termo *cinéma vérité* para tratar do que os franceses e canadenses chamam de *direct cinema* (*cinéma direct*). Em português geralmente opta-se por seguir o exemplo francófono, diferenciando, na tradução, o cinema-direto do cinema verdade.

³³ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 150.

³⁴ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 135.

³⁵ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 63.

do modo auto-reflexivo: “Fundava-se ali a tendência de deslocar o documentarista dos bastidores para a superfície do filme, substituindo a voz off incorpórea por um corpo humano visível que interage com os atores sociais”³⁶.

Em grande parte dos casos não há como corresponder com exatidão um filme documentário a uma dessas categorias. De qualquer modo, essa não é uma tarefa de vital importância para o estudo do documentário. O valor da caracterização feita por Nichols está no modo como explica e ilustra as diversas formas e diferentes critérios através dos quais um cineasta pode estabelecer a relação entre seu filme e o mundo histórico.

4) A crença no mundo, a crença na representação do mundo

Seguindo um raciocínio um tanto simplificador, poderíamos partir da natureza indicial da imagem cinematográfica e concluir que todo filme é um documentário, no sentido em que a imagem produzida pela máquina é vestígio e, portanto, *documento* do real. Nichols parte propositalmente desse movimento enquanto ensaia uma caracterização do tema, e então distingue dois tipos de “documentários”: documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social³⁷. Essa distinção equivale, na maioria dos casos, à separação entre filmes de ficção e não-ficção.

De um lado temos os “documentários” de satisfação de desejos, ou filmes de ficção: “Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação”³⁸. Do lado oposto, temos os “documentários” de representação social ou filmes de não-ficção:

“Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta.” (NICHOLS, 2005a, p. 26).

Essa distinção, para Nichols, é essencial como um primeiro passo para definir a especificidade do documentário, aquilo que une os diferentes modos sob a mesma égide.

“Porque abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (...). Eles são baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público.” (NICHOLS, 2005a, p. 17).

³⁶ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 183.

³⁷ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 26.

³⁸ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 26.

Uma das distinções mais pertinentes entre os dois tipos de filmes diz respeito justamente à forma pela qual cada um produz o engajamento do público com as imagens mostradas na tela:

“A ficção talvez se contente em suspender a *incredulidade* (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com frequência quer instilar *crença* (aceitar o mundo do filme como real). É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social.” (NICHOLS, 2005a, p. 27).

Os diferentes modos definidos por Nichols, entretanto, se valem de diferentes estratégias para convencer o espectador a crer na ligação do filme com o real. Os filmes do modo observacional, por exemplo, se valem de uma extrema economia dos recursos expressivos para ressaltar a característica indicial da imagem. “Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade”³⁹. Já os filmes do modo expositivo (ou modelo sociológico) recorrem aos mais diversos artifícios retóricos a fim de defender o seu argumento. Além disso, são filmes que defendem uma interpretação da realidade frequentemente apoiada pela autoridade das ciências sociais. Neles, as pessoas filmadas servem apenas para ilustrar determinada situação; o filme se limita a extrair do real aquilo de que necessita para construir seu argumento. Bernadet explica, ao analisar *Viramundo* (1965) – exemplo máximo do modelo sociológico na obra do autor –, que o filme parece aderir ao real de modo natural, já que o real foi editado e preparado para sustentar a fala do locutor.

“O discurso é coeso, não se contradiz, não se nega em momento algum, fecha-se sobre si mesmo (...). A não-contradição do discurso faz com que não haja contradição entre o discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, já que o real é parte do discurso, numa operação tautológica. Discurso cuidadosamente elaborado, *Viramundo* esconde esse caráter de discurso e evita qualquer problematização nesse sentido.” (BERNADET, 2003, p. 32-33).

Se, por um lado, já discutimos a falácia da representação típica do modo observacional, de outro, podemos notar a fragilidade do modo de representação expositivo:

“Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento *criativo* presente na definição de John Grierson do documentário como ‘o tratamento criativo da realidade’, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende.” (NICHOLS, 2005a, p. 51).

³⁹ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 28.

A distinção “bakhtiniana” entre textos *polifônicos* – nos quais “se deixa entrever muitas vozes”⁴⁰ – e *monofônicos* – que escondem as vozes que o compõem – separa os textos *poéticos dos autoritários*⁴¹. Enquanto o discurso autoritário apresenta-se como verdade única, absoluta, incontestável, o discurso poético, por sua vez, “é aquele que instala internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais”⁴². A definição de discurso autoritário parece corresponder, no documentário, ao tipo expositivo ou modelo sociológico. Cineastas insatisfeitos com esse modelo, portanto, procuraram estratégias que permitissem a feitura de filmes mais “polifônicos”.

Esses filmes seriam representados na classificação de Nichols, como vimos, pelos modos interativo e reflexivo que, para Ramos, se unem sob uma ideologia participativo-reflexiva. Ao contrário de seus predecessores, não procuravam induzir o espectador a uma sensação de “acesso imediato” ao real. De um lado o modo interativo pretendia não mais representar o mundo, mas somente o momento do *encontro* entre cineasta e mundo. De outro os filmes do modo reflexivo procuravam explicitar os mecanismos de sua própria realização, tornando visível para o espectador o modo pelo qual se ligavam ao real. Da-Rin se alinha a essa perspectiva e considera admirável:

“não esconder nada dos espectadores, sobretudo o fato de eles estarem assistindo a um filme – a uma construção da realidade, portanto. O resultado dessa prática é que ‘a representação da realidade passa a ser contestada pela realidade da representação’. São os filmes que narram, que contam a história de sua própria construção, e com isso desvendam seus mistérios.” (SALLES in DA-RIN, 2005, p. 11).

No entanto,

“a televisão transformou este recurso no dispositivo privilegiado da reportagem, garantia da ‘verdade’, marca da presença do repórter na ‘cena viva’ dos acontecimentos da atualidade. A mistificação do ‘documento autêntico’ pelo telejornalismo tornou cada vez mais evidente a insuficiência da exibição das ‘condições da experiência’ para se atingir uma dimensão verdadeiramente crítica do documentário” (DA-RIN, 2005, p. 183).

Tornar visível no filme o aparato técnico através do qual ele é produzido não implica, necessariamente, uma problematização das condições de produção do discurso. A estratégia do modo reflexivo, se utilizada sem que realmente haja uma reflexão sobre a representação do real, torna-se um mero artifício retórico como aqueles do modo expositivo ou uma falácia como aquela do modo observacional. “Os protocolos da reflexividade não têm nenhum

⁴⁰ BARROS. *Dialogismo, polifonia e enunciação*, p. 05.

⁴¹ Aqui entendemos que os produtos da mídia podem ser lidos como textos, em um sentido mais amplo do termo.

⁴² BARROS. *Dialogismo, polifonia e enunciação*, p. 06.

significado intrínseco e suas estratégias valem tanto quanto o uso que delas se faz em cada filme concreto”⁴³.

As condições da produção do discurso não se resumem ao aspecto técnico e às formas expressivas, mas também ao tipo de relação que se estabelece entre o filme e o mundo histórico, ou mais especificamente, entre o cineasta e as pessoas filmadas. Os representantes do modo interativo compreenderam bem isso, e procuravam traduzir no filme o contexto dessa relação. Sua estratégia, em essência, é semelhante à do modo reflexivo; a diferença está em quais das condições do discurso são privilegiadas: de um lado o contexto do encontro entre cineasta e mundo, do outro as convenções que regem a produção do filme.

Até agora tratamos, essencialmente, da dimensão técnica da câmera e das formas expressivas que compõem as diferentes manifestações do documentário. Precisamos, ainda, adentrar nesse outro fator que também influi nas condições do discurso: a relação do documentarista com o *outro*, aquele que é filmado.

5) A representação do outro

Retornando ao modo expositivo, Nichols cita a crítica severa de Brian Winston aos “relatos patrocinados pelo governo ou por redes de televisão que preferem apresentar os operários como pessoas dóceis e indefesas, mas necessitadas”⁴⁴. Segundo o autor, os documentários de Grierson e seus seguidores mostravam os operários em situação de súplica, armando o cenário para uma “política de caridade”.

“Como observa Winston, a ânsia de representar o operário de maneira romântica ou poética, no escopo de uma ética de preocupação social e empatia caridosa, negou ao operário a sensação de igualdade em relação ao cineasta. Este último manteve o controle do ato de representar; a colaboração não estava no ar. Um grupo de cineastas profissionais ocupava-se da representação dos outros, de acordo com sua própria ética e sua própria tarefa institucional” (NICHOLS 2005a, p. 179).

Segundo Nichols, ocorrerá uma gradual passagem desse tipo de tratamento das pessoas filmadas, a “tradição da vítima”, a uma “tendência de representar a ‘história de baixo para cima’ – do ponto de vista dos marginalizados e expropriados”⁴⁵. Produz-se, assim, uma distinção entre ênfase nas questões sociais e ênfase no retrato pessoal:

⁴³ DA-RIN. *O espelho partido*, p. 219.

⁴⁴ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 179.

⁴⁵ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 192.

“O documentário de questões sociais se harmonizaria com o modo expositivo e com um momento anterior do documentário, ao passo que o retrato pessoal se harmonizaria com os modos observativo ou participativo e com debates contemporâneos sobre a política de identidade. Embora haja um quê de verdade nessa generalização, de fato, existe um grau maior de difusão de ambas as ênfases em todo o âmbito da representação documental. A prevalência de uma ou outra, num determinado momento, indica menos uma capacidade inata ou tendência no documentário do que uma inter-relação do documentário com o mundo histórico mais amplo a que ele pertence.” (NICHOLS, 2005a, p. 205).

Jean-Claude Bernadet, em seu *Cineastas e Imagens do Povo*, observará com cuidado e esmero a evolução da representação do outro de classe no documentário brasileiro, no período entre as décadas de 1960 e 1980. De modo semelhante ao raciocínio de Nichols, a análise de Bernadet evidencia a passagem de um discurso generalizante sobre a condição alienada do povo à preocupação com uma dimensão dialógica efetiva – da qual o método de entrevistas de Eduardo Coutinho é exemplar –, onde “a interação entre o cineasta e o outro se torna a força constitutiva do filme, inteiramente distanciado da intenção de representar as figuras populares ou de se apresentar como seu porta-voz”⁴⁶.

Para Holanda (2004), essa mudança de foco do documentário nacional – do domínio de filmes que expressavam uma forte preocupação social, mas que representavam uma escala de observação ampliada baseada em *tipos* ao invés de personagens, até meados da década de 1980; para uma abordagem particular introduzida por Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* (1984) – coincide com o surgimento da micro-história, definida por ela como “a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, seja na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese”⁴⁷. A autora considera análoga à proposta da micro-história a abordagem particularizada nos documentários produzidos no Brasil a partir de *Cabra*.

“Verificamos que ela [a abordagem particularizada] se torna cada vez mais incisiva nos documentários e, desta vez, não mais vinculada ao mecanismo ‘particular/geral’. Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela, e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano.” (HOLANDA, 2004, p. 91).

No rastro do modelo inaugurado por Eduardo Coutinho, e seguindo uma tendência observada por Bernadet, surge no Brasil um cinema documentário que – tal como no modo interativo descrito por Nichols – se assume não como o registro do real, mas como o registro do encontro entre “um cineasta e o mundo”. Para Coutinho, como para muitos outros

⁴⁶ GUIMARÃES. *O retorno do homem ordinário no cinema*, p. 07.

⁴⁷ HOLANDA. *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*, p. 91.

documentaristas, trata-se de admitir o poder da câmera como um catalisador de um comportamento, mas trata-se também de um esforço cada vez maior de escuta, um *apagar-se* do cineasta a fim de ceder lugar à fala do outro.⁴⁸

Décadas antes, a abordagem de tipo “sociológico” do documentário havia preferido eliminar do discurso quaisquer contradições internas. Nos últimos anos, porém, o momento do encontro, da relação entre cineasta e participantes, passou a ser focado como a força constitutiva do filme, em detrimento do discurso bem lapidado. Trata-se de um tipo de documentário que “se assume como incompleto, inacabado, híbrido em seus recursos expressivos, sem escamotear a precariedade e as dificuldades dos processos de representação, deixando à mostra os traços da enunciação”⁴⁹.

Assim, Bernadet demonstra a tendência a uma passagem gradual dos tipos “autoritários” – no jargão de Bakhtin – caracterizados por representações generalizantes e estereotípicas, a obras cada vez mais polifônicas, que procuravam colocar as pessoas filmadas em igualdade de condições com o cineasta.

Comolli (2001) defende esse cinema documentário mais aberto e polifônico, que para ele configura uma forma de resistência à crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas ocasionada pelo espetáculo: “os roteiros, que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários. (...) A versão do mundo que eles nos propõem é acabada, descrição fechada”⁵⁰.

À precaução generalizada dos roteiros, que se tornam cada vez mais fóbicos ao imprevisto e ao aleatório, “se opõe o risco inerente ao empreendimento do documentário”⁵¹. Ao cinema programático, que ajusta o mundo como uma repetição do conhecido, se opõe o documentário, que assume a dimensão de *práxis*, afrontamento com mil realidades que não pode negligenciar nem dominar.

“Os filmes documentários não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se apresentam de uma maneira mais forte que eles mesmos, maneira que os ultrapassa e, ao mesmo tempo, os funda.” (COMOLLI, 2001, p. 100).

Trata-se de assumir o documentário como uma forma de produção de conhecimento, ao invés de simples ferramenta institucional de educação ou persuasão. Trata-se de entender a

⁴⁸ COUTINHO, FURTADO, XAVIER. *O sujeito (extra) ordinário*, p. 119.

⁴⁹ GUIMARÃES. *O retorno do homem ordinário no cinema*, p. 08.

⁵⁰ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 101.

⁵¹ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 101.

relação ou interação como mais que a mera soma das instâncias em relação; apoiado numa proposta de Gregory Bateson, Primo (2004) ilustra essa noção através da metáfora do binóculo: “juntos, esses dois olhos ofereceriam uma visão ‘binocular’ mais aprofundada. O relacionamento seria essa visão dupla. A relação seria, pois, uma dupla descrição”⁵². Esse autor defende uma concepção do próprio conhecimento “como relação ou produto da relação” e que “deve ser pensado como atividade e não como faculdade”⁵³.

É esse entendimento da relação como construção do conhecimento em comum com o outro que faz dela um recurso valioso para toda uma nova geração de documentaristas, representantes de um cinema que abdica do papel sociológico de “voz do saber”⁵⁴ e que “só pode se construir em fricção com o mundo”⁵⁵.

Ao filmar pessoas reais, o documentário enfrenta a interferência de algo que existe fora do filme – esses indivíduos irão interferir na relação e nela inserir “tudo o que a experiência de vida neles terá modelado”⁵⁶.

“Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.” (COMOLLI, 2001, p. 105-106).

A riqueza do documentário está justamente nessa dificuldade que o obriga a verificar os dispositivos da escritura. É essa necessidade de dar conta das desordens, dos vazios ou bordas, que obriga o documentário a deixar de lado certos códigos convencionais e procurar, na própria relação com o real, as condições da experiência.

6) O homem ordinário

À emergência desse *outro* que participa do fazer fílmico, cria-se a necessidade de uma nova forma de caracterização dessas figuras.

“a noção de povo, até então utilizada para recobrir diferentes formas de manifestação da alteridade (...) parece revelar dificuldades em abrigar certos termos que se tornaram correntes a partir de então, tais como “excluído”, “marginal”, “anônimo”, “pessoas comuns” ou “subalterno”, utilizados para denominar esse *outro* diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens.” (GUIMARÃES, 2005, p. 03).

⁵² PRIMO. *Enfoques e desfoques no estudo da interação mediada por computador*, p. 52.

⁵³ PRIMO. *Enfoques e desfoques no estudo da interação mediada por computador*, p. 54.

⁵⁴ BERNADET. *Cineastas e imagens do povo*, p. 17.

⁵⁵ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 102.

⁵⁶ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 105.

É Certeau (1996) que, ao situar a atividade do *homem ordinário* para além do mero consumo passivo de bens culturais – em contraponto a visões pessimistas e um tanto simplificadoras –, fornece uma nova perspectiva de estudo sobre as figuras populares. De acordo com a definição de Certeau, por *ordinário* devemos entender *comum*; comum porque faz parte da maioria, da *massa*; massa que é *marginal*, ou seja, não está na posição dos produtores de cultura – o que não quer dizer que essa massa não seja capaz de nenhuma atividade cultural, nem que entendemos por *massa* um grupo indiferenciado. A diferença, a singularidade, deriva justamente dessa atividade cultural, que se dá pela reapropriação: “Mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”⁵⁷. Assim é constituída a vida cotidiana do homem ordinário: através de atividades de leitura, mas que também são produções, poéticas, disseminadas nas regiões bem definidas e ocupadas pelos sistemas da “produção”.

“A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de ‘consumo’: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.” (CERTEAU, 1996, p. 39).

Caberá às produções documentárias das últimas décadas se debater com o problema de ir em busca dessas poéticas ocultas que constituem as atividades cotidianas das pessoas ordinárias. Entretanto, ao aplicar ao documentário a noção de Certeau, que define o homem ordinário como aquele que não está na posição dos produtores da cultura – no sentido de um lugar bem definido da produção –, nos deparamos com a questão da *propriedade* dos meios de produção.

“A possibilidade de o outro expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção. Pelos filmes e textos que conheço da história do cinema brasileiro, nunca se levantou esse problema antes dos anos 50, e depois só muito raramente. Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes preferiam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da ‘consciência nacional’. No cinema, me parece que só Aloysio Raulino tratou desse problema.” (BERNADET, 2003, p. 218).

Bernadet se refere aqui ao diretor de *Jardim Nova Bahia* (1971). Um terço das imagens que compõem este documentário não foram filmadas por Raulino ou pela equipe técnica, mas por Deutruedes Carlos da Rocha, o personagem.

⁵⁷ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 38.

“Este é um ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico –, negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este entrega a câmera ao outro. *Jardim Nova Bahia* é provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe na filmografia que estudamos.” (BERNADET, 2003, p. 128).

Esther Hamburger (2005) chamou de “encontro cinematográfico” a interação que se dá no documentário. “O fazer o filme é visto como uma relação. O filme documenta uma interação entre a equipe, incluindo o diretor-entrevistador e os personagens”⁵⁸. No entanto, não se trata de uma relação equivalente, os lugares dos agentes não correspondem. A descrição de Certeau nos faz ver que, mesmo nos filmes do modo participativo, há uma assimetria entre cineasta e pessoas filmadas. Há diferenças evidentes nas funções do cineasta e dos participantes do filme, diferenças que irão refletir em relações de poder. A preocupação da autora recai sobre a possibilidade de observar essas relações na própria forma do filme.

“As diversas maneiras pelas quais os sujeitos desses filmes se apropriam dos mecanismos da produção de sua representação configuram diferentes estratégias, que se cristalizam em propostas estéticas diferentes. Trata-se de partir da textura mesma dos filmes para analisar em que medida ela expressa formas de apropriação dos mecanismos de representação. Trata-se de analisar as manifestações estéticas das relações de poder (...). Trata-se de entender a disputa pelo controle dos mecanismos de construção da representação como dimensão intrínseca do fazer documental” (HAMBURGER, 2005, p. 213-214).

O maior valor da estratégia do modo interativo, então, não estaria no fato de que ela visa diminuir a assimetria entre cineasta e participantes do filme, mas sim que essa assimetria – e os jogos de poder que dela derivam – passam a ser acessíveis ao espectador através do filme, já que este mostra a situação de encontro ou confronto através da qual foi realizado. Isso é valioso porque permite, no próprio filme, um avanço no sentido de uma maior problematização das condições da representação. Cada filme o faz a seu modo, e com diferentes conseqüências. Devemos lembrar, entretanto, que nenhum deles é capaz de reproduzir completamente o contexto do encontro, por motivos que já foram discutidos.

A estratégia de Raulino em *Jardim Nova Bahia* – de ceder a câmera ao sujeito de seu filme e permitir que ele produza imagens – é pertinente também nesse sentido: não porque diminui a assimetria entre eles, mas porque *evidencia* essa assimetria. Deutredes não é capaz de filmar como Raulino. Tomando emprestada a caracterização de Certeau das atividades ordinárias, podemos vislumbrar o motivo. Essas atividades são essencialmente diferentes daquelas que possuem um lugar bem definido de onde possam operar, como é o caso do diretor.

⁵⁸ HAMBURGER. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*, p. 213.

Diversas obras recentes retomaram a experiência de Raulino, cada uma à sua maneira. São filmes que, de certa forma, têm como tema a própria prática documental. Procuramos, nesse capítulo, problematizar a questão da representação do real no documentário; trata-se de uma tarefa à qual se lançam vários cineastas, e que procuram realizá-la através de seus próprios filmes. Ceder a câmera aos participantes do filme é apenas uma dentre as várias estratégias possíveis nessa busca por um cinema documentário plenamente consciente de si e capaz de desnudar-se ao espectador. Tal documentário talvez seja um ideal impraticável, mas nem por isso a busca por ele tem menos valor.

Analisaremos dois filmes que retomam a estratégia da passagem da câmera a seus participantes. São eles: *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* (2003), de Paulo Sacramento, no qual um grupo de detentos da Casa de Detenção do Carandiru é iniciado na linguagem do vídeo a fim de auxiliar no registro do cotidiano do presídio durante cerca de um ano; e *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães, que coloca duplas de desconhecidos nas residências uns dos outros por um dia e faz com que documentem essa experiência de alteridade chocante. São atualizações bem diferentes, entre si, da estratégia inaugurada por Raulino. É justamente a variedade de formas que o problema assume, nos filmes, que o torna um objeto tão rico para a análise. Além disso, trata-se de um problema que reverbera nas questões centrais ao documentário, que procuramos desenvolver no decorrer deste primeiro capítulo.

De um lado, há questões de ordem técnica a serem consideradas. Sabemos da falácia da representação objetiva automática do real, e é bem possível que as imagens produzidas por esses sujeitos não passem de reproduções de um recurso já consagrado, o da “câmera subjetiva”, sem que haja qualquer problematização da construção do sentido pela imagem. Flüsser caracteriza a relação do funcionário com o aparelho como um *jogo* complexo, mas atenta para a possibilidade da execução “sem jogo”, uso automático do aparelho, esvaziado de experiência⁵⁹. Percebemos como a questão técnica é central para os filmes que selecionamos: por exemplo, o uso da câmera em alguns trechos de *Rua de Mão Dupla* é pouco mais que uma câmera subjetiva, e há uma participante que se limita a experimentar repetidamente com a ferramenta *zoom* do aparelho; já em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, foi ministrado aos detentos um curso de vídeo justamente para que escapassem do uso automático da câmera.

⁵⁹ FLÜSSER. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 54.

Por outro lado, a divisão do campo documentário realizada por Nichols demonstra que, no decorrer de sua história, algumas estratégias para a representação do real foram privilegiadas pelos cineastas. Os diferentes modos caracterizados pelo autor contam com certas formas expressivas típicas – como a locução em *off* no modo expositivo ou o plano-seqüência sem cortes no modo observacional. O uso de um recurso que persiste nos filmes de um determinado modo do documentário pode ser, de certa forma, considerado *convencional*. Ao uso de recursos convencionais ou consagrados se opõe o cinema documentário como concebido por Comolli: aquele que deve, diante do real, colocar à prova os mecanismos de sua própria escritura. Pode-se imaginar a estratégia de ceder a câmera aos participantes como uma busca por uma abordagem menos “contaminada” pelas formas convencionais, tentativa de escapar de certos vícios internalizados pela maioria dos cineastas, em prol de uma maior problematização da representação. Essa interpretação da estratégia dos herdeiros de Raulino é talvez demasiada inocente e idealizadora. Ao invés da ilusão de uma linguagem “pura”, podemos prever, a partir da caracterização das atividades ordinárias por Michel de Certeau, uma *reapropriação* das formas expressivas típicas da cultura dominante. Os filmes que aqui estudamos não são filmes amadores nem obras que buscam uma estética inocente e pura. Não podemos nos esquecer que, apesar de ceder a câmera para os participantes durante grande parte da filmagem, são ainda filmes de cineastas, e estes não contribuem para as obras apenas com suas assinaturas. Esses filmes tratam, portanto, de relações – marcadas por uma diferença de forças – entre cineastas e participantes.

Porém, não se trata de uma relação de simples oposição. De um lado há, como mencionamos, uma considerável assimetria entre as posições dos cineastas e dos participantes. Mas há também o interesse no sentido de uma produção comum do conhecimento através do filme. Devemos pensar o “encontro cinematográfico” como uma negociação entre os interessados. Em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, por exemplo, podemos perceber a freqüência com que os detentos procuram se afirmar como seres humanos em situação desumana, apelando para a piedade do espectador. A situação precária dos presidiários é um dos aspectos principais do “problema” carcerário que Sacramento procura evidenciar em seu filme; há aí um alinhamento, até certo ponto, dos interesses dos detentos e do cineasta.

A relação de forças entre cineastas e participantes se dá na instância da realização dos filmes – na forma da oposição entre o controle realizado pelo cineasta e a resistência por parte dos participantes dos filmes. O cineasta dita os termos da passagem da câmera aos

participantes, principalmente ao restringir o espaço em que estes podem operar. O cineasta, assim, recorta o tema de seu filme: em *Rua de Mão Dupla* filma-se apenas o interior (ou do interior) da casa do “outro”; e em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, evidentemente, os detentos estão confinados a registrar o interior do presídio. Mesmo sob esse controle do cineasta, há ainda espaço para que o participante insira algo próprio no discurso: em *Rua de Mão Dupla*, por exemplo, o modo pelo qual cada participante descreve seu “outro” é dominado por preconceitos que revelam bastante sobre quem filma e fala.

O conflito entre cineastas e participantes se dá a princípio na instância da realização do filme, mas não se encerra aí. Ele se reflete no âmbito da linguagem: de um lado as formas convencionais, que dizem da influência de certos dispositivos institucionais (a televisão, a arte, o próprio documentário), e de outro a reapropriação dessas formas por parte das pessoas “ordinárias”, que dizem algo sobre seu consumo dos produtos dessas instituições. Um exemplo simples está num trecho memorável de *O Prisioneiro*: a partir do relato pessoal e do apelo direto ao público, o detento transforma o registro da passagem da noite na cela em correspondência endereçada ao espectador, transportando para o vídeo características de uma carta, meio de comunicação com o exterior com o qual os detentos estão familiarizados.

Em suma, são filmes cujo estudo irá contribuir para a compreensão do “encontro cinematográfico”. Isso porque o próprio modo como são realizados torna-se parte da obra: muito da relação que constitui os filmes é visível para o espectador. O encontro como método de ligação ao real filmado, e a crença nesse real representado no filme, são questões centrais no documentário de hoje e, assim como as demais questões enumeradas neste primeiro capítulo, permearão a análise dos filmes que mencionamos. Acreditamos que esse estudo tem como retribuir o favor, avançando a compreensão dos pesquisadores, críticos e cineastas sobre essas questões.

O jogo da representação do real

“Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.” (BERNADET, 2003, p. 09).

Ao assumir essa limitação fundamental do documentário e se apresentar menos como representação objetiva do real do que como registro de situações de encontro, de interação entre cineasta e mundo, um filme pode se converter em objeto de estudos rico para o campo da comunicação. Isso porque, a partir da negação de paradigmas que outrora reduziam o foco desse campo aos fenômenos da conversação ou da mera transmissão de informações, constrói-se uma nova concepção de seu objeto:

“torna-se objeto da comunicação o fenômeno do encontro de planos cognitivos que pela percepção do outro são arrastados para uma fronteira criativa de novas formas cognitivas. Torna-se objeto da comunicação essa interface e suas propriedades, o processo de estabelecimento do vínculo que permite o desenho de uma nova fronteira. Torna-se objeto da comunicação o estar em relação, ou melhor, a troca.” (DUARTE, 2003, p. 51).

Os filmes documentários que nos interessam são construídos a partir de uma relação entre o cineasta e as pessoas filmadas. Isso produz uma diferença notável entre esses filmes, que procuram assumir e até incentivar a interferência do real em sua escritura, e o cinema tradicional, com suas estratégias para apagar quaisquer acontecimentos imprevistos. Há, evidentemente, diversas maneiras pelas quais o cinema pode abraçar elementos do real, e mesmo os filmes de ficção mais fantasiosos não se divorciam completamente da realidade a partir da qual são produzidos. A característica que faz com que privilegiemos certos filmes é o fato de que a sua força está na relação que os constitui: ela é seu tema e seu método; os filmes não dissimulam, mas reconstituem o contexto dessa relação. A relação entre o cineasta e os participantes é acessível – não totalmente, mas ainda assim de maneira detalhada – a quem assiste aos filmes.

Conforme descrevemos no capítulo anterior, há toda uma tendência no sentido de produzir filmes cada vez mais “interativos” e “polifônicos”, ou seja, que abdicam do controle total sobre a produção em prol de uma dimensão dialógica efetiva, na qual cineastas e pessoas filmadas seriam colocados em igualdade de condições. Embora esse tipo de esforço seja louvável, devemos evitar uma visão idealizada desse recurso: tal igualdade de condições é

ilusória e talvez impossível. Interessam-nos justamente os filmes que percebem, assumem, e incorporam em sua escritura os limites dessa estratégia “interativa” do documentário.

Em *Jardim Nova Bahia*, o cineasta Aloysio Raulino, ao ceder a câmera ao personagem do filme, promove a uma posição central a questão da propriedade dos meios de produção e traz à tona uma tensão presente nesse documentário de tipo dialógico: a diferença ou assimetria das posições de cineasta e “participante”. O cineasta tem a posse não só da câmera e dos demais instrumentos, mas também do conhecimento que legitima o uso destes. Ele é homem do dispositivo – sua prática é governada pelas exigências do dispositivo cinematográfico. O participante é homem ordinário, caracterizado por Certeau como aquele a quem falta um “próprio”, e age através de reapropriações. Assim, no campo do cinema documentário que extrai sua força da relação entre cineasta e pessoas filmadas, interessam-nos aqueles filmes que se fundam nessa assimetria intrínseca a essa relação.

Definimos então nosso *corpus* como composto por aqueles filmes que desenvolvem e ampliam a estratégia de Raulino, e que preservam o paradoxo presente na formulação de nosso problema teórico: de um lado Bernadet nos lembra que os filmes não são a expressão direta do povo, uma vez que são necessários cineastas que os filmem; de outro, a caracterização das figuras ordinárias por Michel de Certeau define essas figuras justamente como “não produtores de cultura”⁶⁰, no sentido de um lugar bem definido para essa produção. Se a atividade cultural do homem ordinário se dá através de reapropriações dos produtos oferecidos pela cultura dominante, poéticas ubíquas e quase invisíveis, determinadas justamente pela ausência de um “próprio”, fazer dos homens ordinários cineastas seria então extraí-los da condição que os caracteriza. Restringimos nossa pesquisa, então, àqueles filmes em que o cineasta concede aos participantes o uso da câmera, mas sem abdicar de sua condição de autor.

I – Rua de Mão Dupla – Cao Guimarães, 2004: Originalmente idealizada como uma videoinstalação e posteriormente adaptada para o formato de vídeo, a experiência do cineasta mineiro consiste na produção de uma espécie de jogo: Guimarães convida pares de pessoas que não se conheciam para passar, cada uma, 24 horas na casa da outra, com uma câmera de vídeo. O participante teria, assim, que procurar elementos que o ajudassem a construir uma imagem, um esboço mental do habitante daquele espaço. Nenhum personagem fala de si no

⁶⁰ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 44.

filme; cabe apenas investigar o outro através de seus vestígios. No entanto, é na tentativa de descobrir o outro que cada participante se revela de maneira singular.

II - *O Prisioneiro da Grade de Ferro* – Paulo Sacramento, 2003: Herdeiro direto da estratégia inaugurada em *Jardim Nova Bahia*, de Aloysio Raulino, Sacramento dá um passo adiante ao ministrar um curso de vídeo para os detentos, a fim de que eles participem do processo de registro do cotidiano da Casa de Detenção do Carandiru, maior presídio da América Latina, um ano antes de ser desativado. Ao conferir aos participantes um conhecimento básico sobre os “modos de usar” do aparelho, Sacramento confere a eles parte do poder de fazer o filme. Trata-se de um processo de contaminação mútua, graças ao qual torna-se difícil, em certos momentos da projeção, distinguir entre as imagens captadas pela equipe daquelas gravadas pelos próprios detentos. Isso porque interessa ao diretor que o filme seja realizado em conjugação com os participantes:

“Estávamos interessados e apaixonados por filmar de maneira quase inocente, reinventando procedimentos e linguagens que nos propiciassem a aproximação desejada com aquelas pessoas. (...) Creio que tanto ensinamos a eles como operar câmeras e fazer um filme como recebemos de volta este aprendizado. (...) Estávamos juntos, buscando uma voz, a expressão de um conteúdo.”⁶¹

A riqueza oferecida à análise por *O Prisioneiro da Grade de Ferro* se deve, de um lado, à variedade de formas que a relação entre cineasta e participantes toma no decorrer da narrativa e, de outro, ao fato de que a própria situação que se quer documentada é uma situação limite: os detentos estão numa situação de extrema opressão por parte de uma instituição das mais rígidas, o que torna ainda mais evidentes as atividades de reapropriação da produção institucionalizada. Resta saber se, ao procurar registrar esse tipo de atividade, algo dela se insere na própria escritura do filme.

1) Conceitos operadores

Em nosso primeiro capítulo, realizamos um percurso através das perspectivas de diversos autores que tratam do campo do cinema documentário. Esse percurso serviu para indicar e definir as questões pertinentes a esta pesquisa. Agora devemos buscar – em perspectivas teóricas que não estão necessariamente ligadas ao estudo do documentário, mas que podem ser aplicadas a esse campo – os instrumentos de que iremos nos valer na tentativa de solucionar as questões propostas. Nosso trabalho de análise será guiado por esses conceitos

⁶¹ Entrevista disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2317,1.shl>> e acessada em 3/8/2005.

operadores, a fim de assegurar que nosso estudo seja mais que uma mera interpretação dos filmes escolhidos, e para garantir que as conclusões dele extraídas sejam válidas para além dos objetos aqui tratados.

Nos filmes que compõem nosso corpus, o trabalho dos cineastas chega apenas até certo ponto: há espaços em cada filme que devem ser preenchidos pelo trabalho dos participantes. Os cineastas, da instância do controle, assumem o papel de organizadores da relação. Uma vez que se trata de uma relação caracterizada por diferentes níveis de força, optamos por uma análise de tipo polemológico. Certeau fornece instrumentos apropriados a esse tipo de análise nas noções de *estratégia* e *tática*.

Entretanto, nosso problema não se limita à relação; cabe-nos questionar de que modo essa assimetria que ganha visibilidade a partir da estratégia da passagem da câmera repercute na escritura dos filmes. Devemos observar não apenas o modo como os cineastas planejam uma organização capaz de orientar e acolher a participação dos personagens na produção do filme e as formas como os participantes lidam com a diferença de poderes, mas também o modo como essa diferença proporciona um novo tipo de imagem, uma imagem indissociável do contexto da relação de poder a partir da qual foi produzida. Acreditamos que a concepção de Giorgio Agambem da noção de *dispositivo* tem importância central na resolução dessas questões.

1.1) Estratégia e Tática

Preocupado com o tipo de atividade das pessoas comuns em situações de poder desiguais, Certeau oferece noções pertinentes a esse estudo: a *estratégia* e a *tática*. Segundo ele, a estratégia é o lugar do poder. Trata-se de um cálculo das relações de forças que permite postular “um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta”⁶².

O estabelecimento de um “próprio” é, em essência, um corte entre um lugar apropriado e seu “outro”, e resulta em diversas vantagens. O lugar autônomo garante uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias, além de resultar numa divisão do espaço que permite observar e medir – e até prever – os caminhos traçados por “corpos estranhos”.

⁶² CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 104.

Poderíamos considerar como estratégia a atividade do cineasta e de sua equipe que, do lugar do controle – dos códigos, dos equipamentos, da montagem, da escolha dos temas –, instauram um próprio. Entretanto, longe das pretensões totalitárias dos roteiros, apontadas por Comolli (2001), o documentário não é o exemplo ideal de um campo estratégico. Isso porque, como defende o autor, é papel desse cinema assumir a dimensão de *práxis*, confronto com mil realidades que “não pode negligenciar nem dominar”⁶³. O documentário, então, ganha valor como objeto de estudos polemológicos, uma vez que, ao menos idealmente, não dissimula as relações de poder no encontro entre cineasta e mundo.

Assumimos que o lugar bem definido da produção, com seu repertório de recursos expressivos já relativamente bem explorados, configura um *território*, uma base estável de onde o cineasta pode extrair as ferramentas para seu confronto com o real. Ele tanto pode buscar ali critérios *a priori* para orientar a redução conceitual que irá traduzir aspectos do mundo histórico em narrativa coerente, quanto pode encontrar estratégias que permitam a ele administrar sua relação com as pessoas reais, de modo que possa dela resultar um filme.

A noção de território está intimamente ligada ao conceito de estratégia; esta se vale daquela para se constituir. Não devemos, no entanto, entender o termo como referente apenas a organizações espaciais físicas:

“o conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos.” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 46).

Nesse sentido, estabelecer um território equivale a postular um “próprio”. O território se torna ferramenta fundamental às ações estratégicas, pois estas se originam de um ato de *territorialização*, que é a separação ou corte entre o familiar e o estranho. A estratégia retira suas vantagens dessa separação que possibilita o controle daquilo que se encontra no interior do território; isso porque *territorializar* é também produzir uma organização racional e funcional dos elementos do território. É fácil visualizar essa organização em exemplos que lidam com a delimitação física do espaço, como é o caso dos territórios nacionais, seus estados, distritos e municípios. Aqui, entretanto, aplicamos o conceito a um campo mais etéreo, ao assumir que o repertório de formas expressivas disponível aos cineastas configura um tipo de território. Essa idéia parecerá mais clara se invocarmos as noções introduzidas por Vilém Flusser.

⁶³ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 104.

Flüsser caracteriza o aparelho fotográfico como dotado de uma “imaginação” quase ilimitada que abrange todas as categorias nele programadas, ou seja, tudo aquilo que é *fotografável*. O operador ou “funcionário” do aparelho é convidado a explorar a imaginação da máquina, procurando esgotá-la. No entanto, devido a influências externas, culturais ou de outros aparelhos como o publicitário e o comercial, certas áreas na imaginação do aparelho são mais exploradas que outras.

Se considerarmos o meio cinematográfico, contamos com diferentes territórios estabelecidos nessas áreas melhor exploradas e mais familiares. Certamente que suas fronteiras não são aceitas de modo unânime. Separações entre cinema de ficção e não-ficção, entre gêneros, ou mesmo entre os modos do documentário antes mencionados não contam com fronteiras fixas e nítidas. Ainda assim, é possível notar, como fez Nichols, a tendência de certos recursos expressivos aparecerem em determinadas configurações: a narração em *off*, a entrevista, o som direto, são recorrentes em certos tipos de filme, cada um confrontando seu objeto de determinada maneira.

Os filmes documentários muitas vezes são produzidos a partir de uma combinação entre recursos convencionais e algum tipo de experimentação. As escrituras convencionais residem nas regiões da imaginação do aparelho mais bem exploradas. Partir de áreas menos exploradas seria produzir dificuldades para o espectador, uma vez que este está habituado aos recursos mais utilizados. A convenção tende a limitar a exploração da imaginação do aparelho; por outro lado, as dificuldades inseridas na relação pelo real obrigam que se explore, mesmo que muitas vezes timidamente, novas regiões.

Os “modos” do documentário descritos por Nichols demonstram como certos recursos expressivos são privilegiados de acordo com a perspectiva do cineasta sobre o real filmado, ilustrando o modo como as atividades estratégicas se conectam a uma organização de tipo territorial. Já a chamada *dramaturgia natural* fornece um exemplo de estratégia do cineasta para lidar com os participantes do filme.

A *dramaturgia natural*, dissecada por Bernadet a partir do “modelo sociológico” do documentário, consiste em três etapas. Em primeiro lugar, há a escolha das pessoas que serão filmadas, de acordo com sua expressividade e disponibilidade. A segunda etapa é a do “ator natural”:

“a pessoa que o cineasta escolheu e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem. Vai repetir o que foi mais ou menos combinado na fase anterior e início desta, vai aceitar certas condições que o cineasta e sua equipe

estabeleceram para a filmagem: onde sentar, refazer a cena se necessário etc. Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma.” (BERNADET, 2003, p. 22).

A terceira etapa seria a da montagem e finalização, na qual o material obtido é coordenado em função das necessidades expressivas do filme.

Esse modelo descrito por Bernadet, embora aqui se aplique ao documentário de tipo “sociológico”, proporciona uma melhor compreensão do que seria a *estratégia* típica do cineasta. Nos filmes do “modo interativo” esses procedimentos se dariam em princípio de maneira mais aberta a determinações surgidas da relação, mas não deixam de configurar uma estratégia, à qual se oporiam as *táticas* dos participantes. Mesmo em um documentário de tipo interativo ainda ocorrem fases de seleção, como a montagem; o ator ainda se vê obrigado – até certo ponto – a atuar em função da câmera: falar *para* a câmera, permanecer no enquadramento, produzir uma expressividade que seja visível para a câmera.

O que é importante compreender, então, é que o cineasta detém o controle sobre a produção do filme. Trata-se, no tipo de documentário que aqui tratamos, de um controle muito menos rígido do que seria, por exemplo, nos filmes de ficção “clássicos”. De fato, o cinema comercial hegemônico se aproxima muito mais das instituições que Certeau aponta como exemplos de uma racionalidade estratégica. É em relação às pessoas que filma, que são o “outro” do documentarista, que as atividades deste podem ser consideradas estratégicas. Devemos nos aprofundar na caracterização do conceito, a fim de compreender como isso se dá. Retomemos a descrição de Certeau:

“As estratégias são portanto ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros.” (CERTEAU, 1996, p. 102).

Em primeiro lugar, devemos compreender que o poder de estabelecer um próprio vem de um *saber*: o próprio do cineasta não é apenas a propriedade dos meios de produção do filme, mas também o conhecimento sobre como transformar a realidade em filme, o domínio dos recursos expressivos da sua arte. Se a autoridade do cineasta provém desse saber, entretanto, é porque se trata de um tipo específico de saber, que é organizado de maneira a legitimar o recorte de um próprio. Ou seja, o cineasta é mais qualificado que os demais para realizar sua atividade porque tem o domínio do “léxico” do cinema, mas é justamente o uso dos recursos expressivos pelos cineastas que agrega valor a eles, retirando esses recursos de um uso comum e atribuindo-lhes um uso profissional ou legítimo. Em outras palavras, um

saber específico é usado para produzir a separação entre um próprio e seu outro, porém de modo que a separação não é mera consequência desse conhecimento, mas também é preliminar a ele.

A descrição realizada por Nichols dos diferentes modos do documentário com seus conjuntos de recursos expressivos típicos, evidencia o fato de que o repertório dos documentaristas não é único e coeso, mas cindido em diferentes perspectivas – embora essa separação nem sempre seja nítida –, cada uma legítima em determinado contexto. Além disso, o documentário está constantemente a verificar seus recursos diante do mundo filmado, de modo que o campo de saberes específicos do documentarista não é tão bem definido como seria o de um cientista ou de um oficial militar.

Ainda assim, esse saber, somado à propriedade dos meios de produção do filme, garante ao cineasta a capacidade de – nas palavras de Certeau – articular “os lugares físicos onde as forças se distribuem”. O controle sobre a situação da filmagem é mais evidente no cinema de ficção “clássico”: no estúdio, o cineasta pode manipular cada detalhe da cena. O documentarista, ao se dispor a filmar o mundo histórico tal como é, tem menor poder de manipulação sobre o cenário. Mesmo assim o poder que lhe resta não é pequeno; é dele a decisão sobre o que será filmado, e de que modo. É dele, então, o controle – mesmo que não seja total – do espaço no qual se dá a relação. Como consequência disso, é dele também o poder de ditar algumas das condições da relação; é o que ocorre nos filmes aqui estudados: o cineasta, dono da câmera e do filme, até certo ponto demanda dos participantes o que estes devem filmar.

Passemos então à problematização das atividades de tipo “fraco”. Em oposição a essa instância da estratégia, Certeau cita a *tática*: “ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio”⁶⁴.

“A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo do inimigo’, como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado.” (CERTEAU, 1996, p. 100).

A demarcação de um próprio é também a demarcação de um saber específico, muitas vezes caracterizado por uma língua artificial própria, o jargão do especialista. Caracterizar uma atividade pela ausência de um próprio significa dizer que ela toma emprestados

⁶⁴ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 100.

repertórios alheios, reapropria-se deles, modifica-os pelo uso de acordo com a ocasião. Nos filmes do nosso *corpus*, o uso da câmera pelos participantes será sem dúvida influenciado por suas respectivas leituras das imagens da mídia, à medida que tomam emprestadas formas estabelecidas e transformam a linguagem de acordo com as ocasiões ao invés de seguir à risca uma “gramática” midiática.⁶⁵

“A presença e a circulação de uma representação (ensinada como o código da promoção sócio-econômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização.” (CERTEAU, 1996, p. 40).

Certeau refere-se a essa *reapropriação* como o cerne da atividade das pessoas ordinárias, ao estabelecer como baliza teórica de sua pesquisa “a *construção* de frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos. Em lingüística, a ‘performance’ não é a ‘competência’: o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua”⁶⁶.

A estratégia, ao extrair sua força do domínio do espaço e do controle das condições, permite capitanear as vantagens conquistadas, estabelecendo para si um repertório de ações possíveis. Devidamente testado, esse repertório garante à estratégia a possibilidade de prever com relativa exatidão o resultado de suas empreitadas. A *tática*, por sua vez, “opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas”⁶⁷. A estratégia permite a conquista do tempo através do controle do espaço; a tática, atividade no espaço alheio, requer a astúcia de aguardar e aproveitar oportunidades.

Se, por um lado, o campo das estratégias tolera uma análise até certo ponto convencional, o lado tático exige que desenvolvamos instrumentos capazes de aproximar nosso olhar dessa escala molecular. Como propõe Certeau, deve-se buscar observar a formalidade das práticas, a lógica própria das operações de usuários cuja maneira de pensar não é separável da maneira de agir⁶⁸.

⁶⁵ A comparação entre o repertório da mídia e a língua, é claro, tem limites. A mídia não possui uma gramática definida; sua coleção de recursos é determinada por dispositivos técnicos e sócio-econômicos.

⁶⁶ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 40.

⁶⁷ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 100.

⁶⁸ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 42.

Para tratar das imagens produzidas pelos participantes nos filmes que estudamos, devemos procurar observar menos o significado convencional de certas formas expressivas que seu *uso* dentro de determinadas circunstâncias. O cineasta, através da montagem, pode construir sentidos através da articulação de diferentes seqüências. Para analisar as imagens filmadas pelos participantes, entretanto, não podemos separá-las da ocasião em que são filmadas, do contexto da cena. Qualquer análise das modalidades discursivas desses documentários deve se pautar por seus “contextos de uso”, que levam em conta menos os significados que os usos de determinado recurso. Certeau irá enumerar os traços que especificam a prática da língua e, ao mesmo tempo, são seus efeitos:

“O enunciado, com efeito, supõe: 1. uma efetuação do sistema lingüístico por um falar que atua as suas possibilidades (a língua só se torna real no ato de falar); 2. uma apropriação da língua pelo locutor que fala; 3. a implantação de um interlocutor (real ou fictício) e por conseguinte a constituição de um contrato relacional ou de uma alocução (a pessoa fala a alguém); 4. a instauração de um presente pelo ato do ‘eu’ que fala, e ao mesmo tempo (...), a organização de uma temporalidade (o presente cria um antes e um depois) e a existência de um ‘agora’ que é presença no mundo.” (CERTEAU, 1996, p. 96).

Entende-se aqui que essas noções podem ser aplicadas à escritura documental, que inclui não só a língua falada ou escrita, mas também os corpos, os gestos etc., assim como o uso dos recursos específicos do cinema.

* * *

Encontramos naquilo que Comolli chama de *auto-mise en scène* um tipo possível de tática do participante no filme documentário, e podemos observar nessa noção indícios dos elementos que devem ser privilegiados na interpretação dos filmes. Façamos então o exercício de desenvolver essa hipótese.

A câmera é visível para aquele que ela filma como “a marca do olhar do outro sobre mim”⁶⁹, no sentido em que, até certo ponto, o participante compreende que deve atuar em função desse olhar. Os atores naturais não são completamente inocentes – eles detêm o conhecimento, proveniente da mídia, dos tipos de atuação de que podem se valer diante do olhar-câmera do cineasta. Trata-se de pôr em prática táticas que permitam ao participante inserir seus próprios discursos na atuação que lhes é exigida, mas também fazê-lo de maneira conjugada com as intenções do cineasta, de tal modo que resista às seleções e aos cortes cujo poder permanece nas mãos deste.

⁶⁹ COMOLLI. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène*, p. 110.

A *auto-mise en scène* é descrita por Comolli, então, como uma combinação de dois movimentos:

“Um, que vem do *habitus* e que passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro, que tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise en scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena).” (COMOLLI, 2001, p. 115).

Para Comolli, a *mise en scène* é a verdadeira matéria do documentário, “aquilo pelo qual o cinema, ainda, se prende no mundo”⁷⁰. Isso porque os personagens no documentário nos fazem conhecer, antes de tudo, que existem fora do filme: suas encenações frente à câmera remetem às suas encenações cotidianas, tais como caracterizadas por Goffman⁷¹, e também ao modo como ele deseja se ver representado.

A *auto-mise en scène* é a principal forma pela qual o homem ordinário pode se inscrever na textura do filme. Ele não possui o controle dos mecanismos da representação; na produção do filme, o homem ordinário controla apenas seu próprio corpo e voz, seus gestos e encenações – mesmo que nem sempre o faça de maneira consciente. Se seu principal recurso expressivo nos filmes é o próprio corpo diante da câmera, devemos nos questionar o que ocorre quando é ele quem filma, e seu corpo se encontra por trás da câmera.

Nesses filmes o processo de filmagem se torna de certa forma evidente, e as imagens filmadas pela câmera já não podem ser separadas daquele que filma. Longe da impressão de acesso imediato ao mundo filmado, somos constantemente lembrados da presença mediadora do indivíduo que filma. As imagens quase sempre não obedecem às convenções de movimento e enquadramento; a câmera se move com o participante, uma extensão, em certa medida, de seus gestos. Além disso, em muitos casos a voz do participante acompanha as imagens, comentando aquilo que filma, descrevendo seu mundo para o espectador. Assim, dois recursos consagrados do documentário, a “câmera na mão” e a narração em voz *off*, são recontextualizados e tornam-se índices dessa figura tão presente nas imagens, mesmo que não figure nelas.

Estes são apenas alguns indícios do tipo de atividade que encontraremos na análise, e é uma questão que deverá ser aprofundada no próprio confronto com os filmes.

⁷⁰ COMOLLI. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène*, p. 116.

⁷¹ Irving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana*, desmonta o comportamento ‘natural’ dos indivíduos, demonstrando que cada um se vale de diversas encenações de acordo com a situação.

1.2) Dispositivo

A noção de dispositivo teria suas raízes mais célebres em Michel Foucault, e é considerada por Agambem um termo técnico decisivo no pensamento desse autor. O conceito, no entendimento de Agambem, apareceria antes na obra de Foucault como *positivité*, ou “positividade”, e diz de tudo aquilo que é imposto ao sujeito pelo seu momento histórico: compreende o conjunto de crenças, regras e ritos de um determinado período.

“Se ‘positividade’ é o nome que, segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda a sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos, então Foucault, tomando emprestado este termo (que se tornará mais tarde ‘dispositivo’) toma posição em relação a um problema decisivo, que é também o seu problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder.” (AGAMBEM, 2005, p. 10-11).

O termo dispositivo, no uso foucaultiano, assim como no comum, se refere então à disposição de conjuntos de práticas ou mecanismos (sejam lingüísticos ou não-lingüísticos, jurídicos, técnicos e militares) organizados de modo a fazer frente a determinada urgência e obter um efeito⁷². Os dispositivos fazem parte das relações de poder entre as instituições e os indivíduos; e a noção serve para demonstrar que o indivíduo não é o único dotado do poder da ação, mas vai compartilhar determinados atributos da sua ação com objetos, instrumentos e sistemas que também agem sobre o mundo.

Agambem propõe, a partir do estudo do termo na obra de Foucault, uma ampliação de seu significado a partir da divisão do mundo em duas grandes classes: de um lado os seres vivos ou substâncias; e de outro os dispositivos nos quais estes estão incessantemente capturados.

“Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – porque não – a linguagem mesma (...)” (AGAMBEM, 2005, p. 13).

⁷² AGAMBEM. *O que é um dispositivo?*, p. 11.

Entre os indivíduos e os dispositivos, Agambem insere um terceiro: os *sujeitos*. Estes são o resultado da interação entre os dois primeiros. Sujeitos e indivíduos, no sentido proposto pelo autor, não se sobrepõem: “uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc etc”⁷³.

Por fim, uma das principais características atribuídas ao conceito por Agambem, e que é para nós particularmente notável, é o fato de que o dispositivo “tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder”⁷⁴.

Para além do uso foucaultiano e da interpretação de Agambem, o dispositivo geralmente se refere a organizações em rede que aparentam funcionar de modo automático, quase mecânico. Daí talvez o uso por Flüsser da expressão “aparelho” para se referir a instituições (aparelhos industriais, socioeconômicos etc.)⁷⁵ que “programam” o uso do aparelho fotográfico, este sim um aparelho na acepção tradicional da palavra. É ainda comum tratar a noção de dispositivo como sinônimo de *meio*, em especial com relação aos meios de comunicação de massa. Isso visa superar um entendimento limitado de meio como o mero canal de transmissão ou suporte, somando aos fatores técnicos elementos como contextos de produção e recepção, sistemas de signos e conteúdos discursivos.

Dispositivo é ainda a metáfora da disposição das peças no interior de um mecanismo ou aparelho que está na origem da noção freudiana de “dispositivo psíquico”, que diz de uma organização das instâncias de uma subjetividade (inconsciente, pré-consciente, consciente); e que por sua vez é emprestada por Baudry e Metz na teoria do cinema, para designar o estado psíquico do espectador durante a projeção. Essa noção do dispositivo, explicam Aumont e Marie (2003), trata da ligação particular entre o espectador e o filme: diz do modo como o espectador experimenta a organização material dos mecanismos do cinema e de suas conseqüências psíquicas. Nesse sentido, o dispositivo do cinema é vizinho do dispositivo do sonho, uma vez que a situação do espectador de imobilidade em uma sala escura provoca uma regressão ao estado psíquico da pessoa que dorme, de um estado pós-natal ou mesmo da vida intra-uterina.

⁷³ AGAMBEM. *O que é um dispositivo?*, p. 13.

⁷⁴ AGAMBEM. *O que é um dispositivo?*, p. 09.

⁷⁵ FLÜSSER. *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, p. 42.

Entretanto, embora o dispositivo cinematográfico aparente proporcionar um acesso imediato à realidade filmada, Baudry⁷⁶ chama atenção para o conjunto de operações necessárias para a produção de um filme, atentando para o fato de que, entre a “realidade objetiva” e a inscrição pela câmera, entre esta e a projeção, situam-se algumas operações (roteiro, decupagem, montagem etc.). A câmera se situa em uma posição intermediária entre a realidade e o produto final. Mesmo entre o produto final e seu consumo ainda ocorrem operações, como a projeção.

“A especificidade do cinema se refere, pois, a um trabalho, isto é, a um processo de transformação. O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado (...). No plano prático, coloca-se a questão dos procedimentos pelos quais o trabalho pode efetivamente tornar-se legível em sua inscrição.” (BAUDRY *in* XAVIER, 2003, p. 386).

Aqui é revelada a função estratégica do dispositivo cinematográfico: “há um cinema (o clássico e suas atualizações) que explora a potência de simulação do dispositivo, dando ensejo a que o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano a quem o mundo se oferece”⁷⁷. O dispositivo do cinema serviria, nesses filmes, à dominação social, funcionando como uma “máquina dos prazeres” que promoveria um movimento de regressão narcísica pelo qual o espectador se entrega a uma identificação com o imaginário representado na tela, ao mesmo tempo em que suscita um efeito ideológico dissimulado.

Christian Metz, numa leitura mais equilibrada da teoria de Baudry, promove o dispositivo ao posto de “instituição social da modernidade”⁷⁸, que abrange não apenas o aparato técnico, mas “toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo”⁷⁹. Metz supera alguns dos argumentos contra a teoria de seu predecessor ao procurar observar não o comportamento de sujeitos “empíricos”, mas sim o espectador suposto pelo filme, o consumidor para o qual ele está ajustado.

As críticas ao pensamento de Baudry recaíam principalmente sobre a presumida passividade do espectador diante da atuação instrumental do dispositivo, explica Xavier. De um lado os representantes dos *cultural studies* procuraram caracterizar a recepção como um processo ativo, no qual os espectadores se reapropriam daquilo que lhes é oferecido e produzem efeitos de sentido não previstos pelo sistema. Seguindo a linha dos estudos

⁷⁶ BAUDRY *in* XAVIER. *A experiência do cinema*, p. 385.

⁷⁷ XAVIER. *As aventuras do dispositivo*, p. 175.

⁷⁸ XAVIER. *As aventuras do dispositivo*, p. 176.

⁷⁹ XAVIER. *As aventuras do dispositivo*, p. 176.

culturais, autores como Jesús Martin-Barbero apontam ainda a questão das “mediações” – culturais, locais, contextuais –, que acarretam em variações nas leituras ou mesmo em reinvenções de sentido, recusando a condição estrutural que “aprisiona” o espectador tal como é descrita pela teoria do dispositivo.

Uma outra crítica é formulada por Bordwell e Carroll⁸⁰, que descartam a psicanálise e mobilizam a psicologia cognitiva para descrever um espectador ativo, que conduz operações de leitura racionais ao atribuir sentido ao texto.

“Trata-se então de processar dados, usar determinados modelos, proceder segundo rotinas (como um computador), usar estruturas assimiladas, mobilizar os chamados *schemata* que não são universais mas culturalmente variáveis. Enfim, assistir a um filme envolve um processo cognitivo que torna a recepção uma experiência distinta daquela suposta pela Teoria [do dispositivo].” (XAVIER, 2005, p. 186).

Assim se caracteriza a relação de forças entre o indivíduo e o dispositivo cinematográfico, na qual nenhum dos agentes é passivo. O dispositivo não é capaz de atuar com a mesma eficácia sobre diferentes espectadores, mas há aqueles que se distanciam menos do “consumidor ideal” presumido pelo filme. São espectadores que compartilham um repertório necessário à atividade de leitura do filme, ou um contexto ou mediação nele prevista. Talvez por isso se dissemine uma infinidade de gêneros ou modos filmicos que, de seus “territórios” na imaginação cinematográfica, produzem ou educam (até certo ponto) seus espectadores.

A questão do poder do dispositivo cinematográfico sobre o espectador parece oscilar entre uma dimensão ideológica – na qual os indivíduos são levados a uma identificação regressiva com valores dados – e uma dimensão utópica, esta se referindo a “uma experiência de partilha (...), de vivência de um sonho na sala escura que é sintoma de um desejo de superação dos problemas e não apenas um devaneio escapista”⁸¹. São questões geralmente relacionadas ao cinema clássico, em especial aos produtos de Hollywood, e situam o cinema como um dos dispositivos da mídia, a qual exerce seu controle pela via da saturação das imagens. O valor estratégico do dispositivo para as ideologias dominantes remete à militarização da cultura e evoca a noção da “sociedade do espetáculo” de Guy Debord. Nessa perspectiva, o conceito de dispositivo se converte em ferramenta para diagnósticos ambiciosos e sombrios nas mãos dos chamados “críticos da cultura”, explica Xavier.

⁸⁰ XAVIER. *As aventuras do dispositivo*, p. 185.

⁸¹ XAVIER. *As aventuras do dispositivo*, p. 180.

Se, por um lado, a teoria do dispositivo de Baudry levou a esta polêmica entre visões pessimistas do controle ideológico sobre o espectador e argumentos que apontam um papel mais livre deste na construção do sentido, de outro ela aponta uma possibilidade de resistência nos filmes que tornam visíveis a base técnica e o processo de produção, e que assim produzem um efeito de conhecimento que funciona como uma crítica das ideologias⁸². Essa perspectiva é retomada e ampliada por Comolli, que opõe, ao dispositivo do espetáculo, uma prática no campo do documentário bem resumida por Xavier:

“Comolli propõe um agenciamento de imagem-som que ofereça ao espectador o momento reflexivo do ver (em que ele se vê vendo), que lhe dê a oportunidade de trabalhar o senso limite (há sempre algo que se esconde; o invisível é a condição e sentido do visível). O objetivo é discutir o estatuto e o funcionamento do espetáculo midiático a partir da inserção da dúvida na esfera do visível, o que também implica na tematização – sem inocência, pois esta se perdeu – da utopia originária do cinema (o regime da crença na imagem) para que se reinstale a reflexão que passa por esta dialética de crença/dúvida/crença (...)” (XAVIER, 2005:181).

Escolhemos adotar, nesta pesquisa, a noção de dispositivo tal qual caracterizada por Agambem. Isso não significa que as demais concepções do termo serão descartadas; a natureza ampla do conceito descrito por esse autor pode incluir outras noções, como aquela de Baudry e Metz – embora ampliando seu escopo. Procuraremos, entretanto, definir melhor os contornos do conceito do modo como o entendemos.

Em primeiro lugar, devemos manter certas reservas quanto à generalização do termo realizada pelo autor, uma vez que ameaça desintegrá-lo e destituí-lo de sua utilidade. A oposição dispositivos/seres viventes permearia toda e qualquer atividade humana; como definir, então, um dispositivo específico?

Acreditamos que o conceito adquire pertinência quando aplicado à análise de relações de poder. Procuremos desenvolver essa hipótese, resgatando a noção de poder de Foucault, que, conforme explica Eco, “não é um processo unidirecional entre uma entidade que comanda e os próprios sujeitos.”⁸³ Nem é um privilégio a ser adquirido ou conservado; antes exercido que possuído, o poder é sim um efeito conjunto de posições estratégicas. Efeito de dispositivos – e por dispositivos não dizemos apenas das instituições bem definidas, mas de um tipo mais abrangente de organização.

“Por poder não quero dizer ‘O Poder’, como conjunto de instituições e de organismos que garantem a submissão dos cidadãos em determinado Estado. (...) Com o termo poder parece-me que se deva entender, antes de mais nada, a multiplicidade das relações de força imanentes ao campo em que são exercidas e

⁸² BAUDRY in XAVIER. *A experiência do cinema*, p. 386.

⁸³ ECO. *A língua, o poder, a força*, p. 317.

constitutivas de sua organização; o jogo que através de choques e lutas incessantes transforma-as, reforça-as, inverte-as; os apoios que tais relações de forças encontram umas nas outras, de modo a formar uma cadeia e um sistema, ao contrário, as diferenças, as contradições que as isolam umas das outras; as estratégias, em suma, com que realizam seus efeitos (...)" (FOUCAULT, citado por ECO, 1984, p. 318).

Eco reforça essa concepção ao explicar que o poder disciplina relações de força que de outro modo seriam aleatórias. O autor diferencia então causalidade, força e poder. Em primeiro lugar, há a simples relação de causalidade: um raio fulmina uma árvore. A relação de forças se distingue daquela pelo fato de que uma força opera sobre outra, significando que a resistência é possível e que a relação pode ser revertida. A árvore nada pode fazer quanto ao raio, mas a mulher pode resistir à determinação do homem que a obriga a lavar os pratos na casa. Se ela não o faz, é porque a relação de forças foi institucionalizada simbolicamente, ou seja, incluída em uma estrutura de poder. O poder nasce da rede de consensos instaurada quando relações de forças são transformadas em relações simbólicas.

Porém, é preciso admitir que o poder, embora coercivo, “não é só repressão e interdição, é também estímulo ao discurso e produção de saber”⁸⁴. Isso se torna mais claro quando retomamos a caracterização de Agambem, que atribui à relação com os dispositivos os processos de subjetivação dos indivíduos.

“Todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. (...) O dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e só enquanto tal é uma máquina de governo.” (AGAMBEM, 2005:14-15).

No entanto, Agambem pouco desenvolve o que ele entende por subjetivação. Para compreender a interação complexa que ocorre no par dispositivos/indivíduos, desenvolveremos essa noção a partir da concepção de *máquinas desejanτες*, de Félix Guattari.

De acordo com Guattari (1992), a subjetividade não é qualidade inerente ao indivíduo, mas sim um processo que se dá na “rede do mundo”, ou seja, tem sua “heterogênese” numa parte não-humana pré-pessoal, um rizoma ou rede sem começo ou fim mapeável, um conjunto formado por componentes que circulam no contexto sócio-histórico. A subjetivação é um processo de acoplamento entre dois tipos de máquinas: as máquinas sociais e as máquinas desejanτες.

Trata-se de uma concepção de subjetividade que ultrapassa os modelos do inconsciente freudiano e lacaniano. Descrita como plural ou polifônica – nos termos de

⁸⁴ ECO. *A língua, o poder, a força*, p. 317.

Bakhtin – ela é definida como o conjunto das condições (fornecidas por instâncias individuais, coletivas e institucionais) que permitem que um indivíduo ou grupo de indivíduos arranje sua existência através da produção de um *território existencial*, a “constituição de um ‘em-casa’ como centro insistente que estabiliza e dá consistência a uma existência humana”⁸⁵.

Guattari empresta noções de Francisco Varela para tratar da relação de duplo engendramento entre as máquinas desejanter e as máquinas sociais. Entendendo máquina como o conjunto das inter-relações entre seus componentes independente da materialidade destes, Varela descreve dois tipos: as máquinas “alopoiéticas” que produzem algo diferente delas mesmas, como é o caso das máquinas técnicas; e as “autopoiéticas”, aquelas que engendram sua própria organização e trabalham para renovar a si próprias, como acontece com as máquinas biológicas⁸⁶. À primeira vista, podemos incluir as máquinas sociais no primeiro tipo e as máquinas desejanter no segundo; devemos lembrar, no entanto, que elas operam acopladas umas às outras, o que exige uma caracterização mais complexa.

“Parece-me, entretanto, que a autoipoiese mereceria ser repensada em função de entidades evolutivas, coletivas e que mantêm diversos tipos de relações de alteridade, ao invés de estarem implacavelmente encerradas nelas mesmas. Assim as instituições como as máquinas técnicas que, aparentemente, derivam da alopoeise, consideradas no quadro dos Agenciamentos maquinaicos que elas constituem com os seres humanos, tornam-se autopoiéticas *ipso facto*.” (GUATTARI, 1992, p. 52).

Portanto as máquinas sociais, os dispositivos, agenciam indivíduos em planos de organização molares que tendem à reprodução do mesmo, à manutenção de sua própria organização. Em suma, trata-se de uma organização não circular, mas em forma de rede na qual máquinas desejanter estão acopladas às máquinas sociais: é a partir do desejo que são traçadas as linhas que definem os elementos de um *socius*; e “é a partir das máquinas sociais que as máquinas desejanter podem operar, investir para a produção, seja do mesmo, seja do novo, nas realidades humanas”⁸⁷.

Pensar o dispositivo, então, é observar, na produção da subjetividade, “as linhas e conexões que se tornam segmentadas, estratificadas, sobredeterminadas nas condições de certo contexto e que constituem, desse modo, campos de força que atraem os elementos para uma certa organização, que se torna dominante”⁸⁸. Podemos ainda, retomando o pensamento de Foucault, considerar esses campos de força como o poder que atua como esse catalisador de hierarquias e separações.

⁸⁵ CARDOSO. *Máquinas de comunicação e máquinas-desejanter: televisão e produção de subjetividade*, p. 40.

⁸⁶ GUATTARI. *Caosmose: um novo paradigma estético*, p. 51-52.

⁸⁷ CARDOSO. *Máquinas de comunicação e máquinas-desejanter: televisão e produção de subjetividade*, p. 38.

⁸⁸ CARDOSO. *Máquinas de comunicação e máquinas-desejanter: televisão e produção de subjetividade*, p. 42.

Tentaremos esclarecer essa combinação de noções de diferentes autores através de um exemplo. Façamos o exercício de analisar o dispositivo da sala de cinema – para o qual Baudry cunha um conceito de dispositivo próprio da teoria cinematográfica – como um dispositivo “agambeniano”.

Por um lado a caracterização de Baudry é bastante eficiente no sentido de apontar os mecanismos pelos quais o poder se insinua na projeção, ao demonstrar de que forma o filme exerce efeitos ideológicos sobre o espectador. A disposição dos elementos da sala de cinema governa a relação do espectador com o filme (tal como o panóptico de Foucault, o conjunto de regras ou parâmetros de um dispositivo pode assumir formas concretas, e freqüentemente o faz). O espectador é o indivíduo capturado nesse dispositivo, e o movimento de regressão narcísica demonstrado por Baudry poderia servir para suscitar um efeito ideológico dissimulado: é a função estratégica que observamos na organização do dispositivo.

As críticas à formulação de Baudry recaíam principalmente sobre a suposta passividade do espectador. Podemos superar essa limitação a partir do modelo de dispositivo de Agambem, da descrição do poder de Foucault e da caracterização das máquinas desejantes de Guattari, ao assumirmos que os dispositivos são mais que meras organizações coercivas, que também fornecem as condições para múltiplos processos de subjetivação. Que o espectador tanto contribui para a preservação do dispositivo quando consente às restrições impostas pela sala de cinema e quando continua a comparecer, pagando seu ingresso e alimentando o aparelho comercial “hollywoodiano”, quanto insere sua irregularidade através dos usos e reapropriações que faz dos produtos que lhe são impostos.

Por fim, é preciso lembrar que, embora não pudemos deixar de mencionar o dispositivo “baudryano”, não é dele que trataremos em nossa análise, senão indiretamente. Não é a sala de cinema, o contexto da recepção dos filmes, que discutiremos, mas sim o contexto da produção e os dispositivos que a organizam, assim como o efeito desses contextos na escritura dos filmes. Para tanto, resgataremos a noção de dispositivo de que se vale Migliorin (2006) para pensar o modo como o cineasta Cao Guimarães organiza as atividades dos participantes em *Rua de Mão Dupla*. Não se trata de um conceito abrangente de dispositivo, nem se refere a uma determinada organização dos elementos constituintes de uma obra. Migliorin se vale do termo para tratar da disposição dos “ingredientes” de um acontecimento.

“O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir

um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos.” (MIGLIORIN, 2006, p. 82-83).

O papel do cineasta nesse tipo de experiência é o de dar forma ao “dispositivo”⁸⁹ e colocá-lo para funcionar, cabendo aos participantes preenchê-lo e habitá-lo. Em *Rua de Mão Dupla*, ao colocar os participantes numa situação determinada e com regras definidas, o “dispositivo” funciona como agenciador de um jogo.

O “dispositivo” de Migliorin é uma organização da situação de encontro, planejada de tal modo a funcionar, no momento em que a câmera é acionada, de modo “automático” (ou seja, sem a presença ou interferência do cineasta). O filme-dispositivo é um desdobramento do tipo de produção classificado por Bill Nichols como “modo interativo”, no qual a interação entre cineasta e mundo provoca um acontecimento inédito, que não ocorreria sem a interferência do documentarista.

“O dispositivo como mecanismo de produção cria uma situação onde os personagens são colocados a agir. Podemos dizer então que nesta ação acontece uma efetivação de potencialidades do real. Há algo que se passa, que acontece, que ganha realidade e que não existe sem o filme; uma fala, um movimento corporal, um pensamento sobre si e sobre o outro. O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja; algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente.” (MIGLIORIN, 2006, p. 87).

O que Migliorin define como “dispositivo” é uma organização dos elementos que possibilita ações que estes não realizariam isoladamente, tal como uma máquina realiza um trabalho do qual suas peças separadamente não são capazes. O “dispositivo”, entretanto, não é uma máquina; ele é montado para organizar as ações de indivíduos, no caso os participantes do filme, cujas ações não são completamente previsíveis. Esse “dispositivo” não pretende controlar as ações dos indivíduos, apenas possibilitar que elas sejam passíveis de se transformar em filme, produzindo um recorte espaço-temporal e temático.

Talvez esse tipo de “dispositivo” não seja uma novidade no cinema documentário. Os filmes do chamado “modo interativo” têm enfrentado há décadas o desafio de “captar o contingente”, e podemos nos arriscar a dizer que se utilizam de seus próprios “dispositivos” para fazê-lo, embora de modo menos evidente que no filme de Cao Guimarães. Todo cineasta, ao se propor a filmar uma situação de encontro que não pode controlar ou prever, irá contar com algum planejamento *a priori*: irá coordenar os recursos que tem à disposição (equipe

⁸⁹ Utilizaremos, deste ponto em diante, aspas para diferenciar a noção restrita de ‘dispositivo’ utilizada por Migliorin do conceito abrangente de Agambem.

técnica, aparato), dará instruções quanto ao modo de agir no momento da filmagem etc. Tudo isso configura um tipo de programação que resultará em um dispositivo.

O fato de o cineasta estar presente no momento da interação não exclui a possibilidade de ele contar com algum planejamento de tipo estratégico para seu confronto com o real. O cineasta conta com seu repertório de recursos expressivos, recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores, produz e registra um acontecimento, estando ele presente ou não no momento em que o dispositivo é efetivado. Da caracterização de Migliorin podemos extrair a conclusão de que a produção de um filme tende para o “dispositivo” quanto mais for planejada *a priori* – deixando apenas aos participantes, e não ao cineasta, a possibilidade de improvisação.

O cineasta coloca o “dispositivo” para funcionar impondo certas condições ao participante. No caso de *Rua de Mão Dupla*, ele restringe cada participante ao espaço da casa de um desconhecido num período de 24 horas e pede que ele descreva, filmando, seu anfitrião ausente. Entretanto, mesmo em filmes nos quais o cineasta está presente no momento do encontro, algo é demandado dos participantes, mesmo que muitas vezes não abertamente: que estes falem sobre si, discorram sobre um tema, ou mesmo que se apoderem da câmera e produzam imagens.

O valor de um filme-dispositivo, no sentido daquele que funciona de uma maneira quase mecânica ou automática, não reside no dispositivo em si. Este é pouco mais que um planejamento que não é inédito no documentário, ou um jogo com regras instituídas pelo cineasta e disputado por pessoas reais, premissa que, apesar de obter resultados distintos, não difere em essência dos procedimentos banalizados pela televisão na forma dos *reality-shows*. O valor de um filme como *Rua de Mão Dupla* reside no fato de que o dispositivo é colocado em evidência, num movimento de *mise en abyme*.

Em seu uso mais comum a expressão *mise en abyme* refere-se ao campo das artes visuais ou literatura, e pode ser traduzida como “posta em abismo” ou “posta em infinito”. Na arte ocidental, trata-se de uma técnica formal através da qual uma imagem contém uma cópia menor de si mesma, a imagem menor contendo outra ainda menor, numa seqüência que tende ao infinito. O termo é emprestado por Comolli para descrever o efeito gerado por Vertov em *O Homem com a Câmera*. O espectador vê uma determinada cena, em seguida a câmera que a filma; se existe uma câmera que filma a primeira cena, deve haver outra para filmar a segunda – mas só a veríamos se houvesse uma terceira câmera que a filmasse. É um sistema especular

que leva o espectador a considerar aquilo que existe para além do filme: ele passa a atentar para a câmara que filma a cena que vê, mesmo que esta não apareça na imagem.

Se considerarmos uma definição abrangente do conceito de dispositivo como a de Agambem, é fácil assumir que há dispositivos dentro de dispositivos, ou em intersecção uns com os outros. Consideremos o dispositivo cinematográfico em uma perspectiva abrangente: ele inclui todo o processo de produção, circulação e consumo das imagens; não apenas o aspecto técnico, como também contextos sócio-culturais, econômicos etc. Nesse sentido, podemos dizer que um cineasta – digamos, um documentarista – está sujeito a programações do dispositivo. Ele é programado pelo aparato técnico, no sentido em que só pode filmar aquilo que é filmável, tem que traduzir, ou realizar uma “redução conceitual” do real em filme. Ele é programado pelo processo de distribuição, que o obriga a reduzir seu filme a um formato mais ou menos padronizado: curta-metragem, longa-metragem; dificilmente será possível a distribuição comercial de um filme com mais de 12 horas de duração. Há programações de todos os tipos, e podemos perceber uma tendência à homogeneização dos produtos em contextos mais comerciais, enquanto no campo da arte o sujeito é programado para buscar um certo grau de inovação. O cinema documentário também programa o cineasta, em certa medida. Ele é programado a usar certos recursos expressivos, típicos do documentário em geral ou de determinada perspectiva frente ao real. Um cineasta está sujeito a programações, das mais amplas às mais particulares, de questões comuns a todo o cinema a questões de seu próprio estilo.

O que chamamos aqui de programações não deve ser entendido num sentido maquínico. Não são assubjetivantes, pelo contrário: é parte do próprio processo de subjetivação essa relação, essa negociação entre indivíduo e dispositivo, de acordo com a concepção de Agambem. São influências às quais todo indivíduo se sujeita, regras de conduta (rígidas ou não) às quais deve se filiar para se inserir e atuar num dispositivo. Se o cineasta conta com um “próprio” de onde pode gerir suas relações, ele deve pagar o preço ao se sujeitar a algumas programações.

No caso de um filme-dispositivo como *Rua de Mão Dupla*, temos um “dispositivo” armado pelo cineasta para organizar a conduta dos participantes. É desse modo que o cineasta consegue que haja filme, mesmo quando está ausente: ele cria um dispositivo que irá traduzir para o não-cineasta algumas das programações que configuram o seu próprio – mas apenas aquelas que ele julga necessárias à situação. Trata-se de uma programação indireta, então: o

cineasta programa um “dispositivo” para programar os participantes. É um jogo no qual o participante brinca de cineasta, sem tornar-se um. Isso porque o trabalho de recorte espaço-temporal e temático, em geral realizado pelo cineasta, passa a ser feito pelo dispositivo, e não pelo participante em si.

O efeito de *mise en abyme* do “dispositivo”, nos filmes que aqui estudamos, reside no fato de que o “dispositivo” que programa as ações dos participantes é visível nos filmes, no mínimo devido ao fato de essas ações serem visíveis em cada filme. O espectador compreende que algo é exigido do participante para que este tome parte na produção da obra. Os “dispositivos” para a captação do contingente não se encontram mais por detrás das câmeras, mas diante delas.

Uma vez que reconhece que ações são exigidas dos participantes, o espectador é capaz de dar o passo seguinte e especular os motivos dessa exigência. Nos perguntamos: “o que o cineasta quis com isso?”. Na programação do dispositivo podemos encontrar indícios das intenções do cineasta, e também das programações às quais ele está sujeito: de exigências do aparato cinematográfico a questões de estilo. O dispositivo de produção do acontecimento, montado pelo cineasta, remete então a dispositivos para além do filme.

Por fim, é importante mencionar que, nos filmes com os quais nos defrontamos, as programações planejadas pelos cineastas se restringem ao mínimo que estes consideram necessário – em *Rua de Mão Dupla* isso se resume a um recorte espaço-temporal (uma casa, um dia) e a um tema (descrever o outro); já em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* foi planejado um curso de vídeo para transmitir aos detentos algumas das exigências dos dispositivos que atravessam o cinema e o documentário, “um curso que fizesse com que um aluno pudesse rapidamente chegar a captar imagens e sons com qualidade suficiente para exibição em cinemas.”⁹⁰ Essa opção pelo mínimo tem consequências cruciais para os filmes. Transmitir-lhes todas as exigências do dispositivo cinematográfico seria fazer deles cineastas e tornaria redundante o trabalho de Guimarães, Sacramento e suas respectivas equipes. Os “dispositivos” produzidos por esses cineastas controlam seus participantes o suficiente para que haja filme, ao mesmo tempo que permitem um grau de abertura que convida os participantes a experimentar, inventar e filmar não como documentarista, mas como Mauro, o construtor, ou Celso, o detento; ou ainda, como homens ordinários.

⁹⁰ *Contexto/Curso de Vídeo*, texto disponível em <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

Tudo isso resulta em uma ambigüidade intrínseca às imagens desses filmes. De um lado, a montagem possibilita aos cineastas lapidar o material produzido pelos participantes, satisfazendo as exigências do dispositivo cinematográfico que estes porventura falharem em cumprir. Cientes do “dispositivo” da produção dos filmes, nós, espectadores, vemos nas cenas o filme dos cineastas, produto do planejamento, de imagens produzidas pela equipe e da montagem, que “consagra” as imagens produzidas pelos participantes quando as subtrai do uso comum e as submete aos parâmetros do dispositivo. Ao mesmo tempo, vemos o filme dos participantes em imagens que são produto de uma “profanação” dos recursos expressivos do documentário, ou seja, não podemos nelas ler significados convencionais (convenções do dispositivo); podemos interpretá-las apenas de acordo com seu *uso* de acordo com a ocasião, com as circunstâncias da cena. A noção de profanação mencionada por Agambem, que diz da restituição ao uso comum daquilo que havia sido capturado e elevado a um uso “sagrado” obedecendo às regras do dispositivo, parece ecoar a descrição de Certeau das atividades de reapropriação das figuras ordinárias.

2) Diretrizes analíticas

Se, de um lado, podemos contar com conceitos teóricos estabelecidos como ferramentas para a análise, de outro é preciso definir algumas diretrizes que orientarão o trabalho, de modo que as questões que compõem nosso problema de pesquisa sejam abordadas nos diferentes filmes. Enumeramos aqui os pontos que devem receber especial atenção ao confrontarmos-nos com as obras.

Dividimos os pontos a serem discutidos em dois campos. O primeiro diz respeito ao planejamento e ao trabalho do cineasta no sentido de articular seus recursos e dirigir os participantes para que haja um filme. O segundo abrange as atividades dos participantes, o modo como atuam a partir das condições definidas pelo cineasta.

2.1) O campo das estratégias

Passar a câmera às mãos dos participantes não é suficiente para que haja um filme. Como nos lembra Flüsser, o aparelho exige um trabalho intelectual por parte do funcionário, ele o obriga a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. O cineasta tem plena consciência disso, mas o mesmo não pode ser dito dos

participantes que, na maioria dos casos, não possuem nenhum conhecimento das técnicas de produção cinematográfica.

O primeiro passo na análise do planejamento estratégico de cada filme é indagar como o “funcionário” é convidado a participar do processo e como ele é dirigido a fazer um trabalho de transcodificação conceitual. Essa indagação traduz-se aqui na questão: *o que o cineasta pede que se filme?* O que ele exige dos participantes, como requisito para que façam parte do filme? Trata-se do primeiro ponto de comparação entre as obras, e que pode revelar muito sobre a intenção que o cineasta inscreve em seu dispositivo. Através dessa intervenção, o cineasta dirige o foco dos “jogadores” sobre determinada faceta da realidade sobre a qual ele produz seu filme.

O segundo ponto estratégico em questão é *o modo como se dá a passagem da câmera* para as mãos dos participantes, uma vez que aí podemos observar que instrumentos o cineasta fornece a eles. Trata-se de definir que recursos ele confere aos participantes para que estes transcrevam suas intenções em imagens; seja na forma de um conhecimento prévio do funcionamento do aparelho, ou mesmo um acompanhamento das filmagens por parte da equipe técnica, que pode se converter tanto em conforto como em censura.

A terceira questão a abordar é: *que espaço é concedido aos participantes?* Ao restringir o jogo a um espaço físico delimitado, ou a um momento específico do tempo, o cineasta exerce controle sobre as condições do jogo e produz sob medida as ocasiões para que o filme se desenvolva. Esse tipo de domínio é característico das ações estratégicas, cuja força reside no estabelecimento de um lugar próprio no espaço e no tempo.

Por fim, é preciso dedicar especial atenção ao processo de montagem de cada filme, pois é através dela que o cineasta retoma a propriedade das imagens, deixando de ser o mero produtor de um “dispositivo”. Informações produzidas por aparelhos podem ser desviadas da intenção destes e submetidas a intenções humanas; no cinema, a montagem o realiza com relativa facilidade. Isso resulta em grande responsabilidade para o cineasta, que irá oscilar entre as intenções inscritas nas imagens pelos participantes e suas próprias intenções, que perpassam todo o dispositivo erguido por ele e podem na montagem sobrescrever e até apagar as demais.

Em suma, trata-se de investigar o “dispositivo” erigido pelos cineastas, questionando de que modo ele exerce controle assim como que grau de liberdade ele concede aos participantes.

2.2) O campo das táticas

Ponto de partida para o estudo das táticas é a análise das *ocasiões*, observando a margem de manobra permitida por elas. Daí a importância de uma primeira análise que parte do estudo das estratégias, uma vez que estas determinam, até certo ponto, as condições da relação. Podemos, então, revisitar os pontos abordados no estudo das estratégias, desta vez sob o ponto de vista dos participantes. Ao invés de questionar *o que se pede que filme*, devemos observar *como o participante filma*, como ele procura responder ao pedido do cineasta e ainda assim inserir sua própria marca. Devemos estudar o modo *como se dá a passagem da câmera* sob a forma de uma ocasião para a reapropriação da linguagem, e devemos indagar *de que modo o participante toma posse da câmera*. Finalmente, devemos partir da análise do *espaço concedido aos participantes* para investigar *de que modo eles habitam esse espaço*, ou seja, de que forma eles se apropriam das circunstâncias às quais estão limitados para produzir seus próprios sentidos.

Trata-se aqui de investigar os modos como os participantes negociam com o “dispositivo” programado pelo cineasta e, através dele, com o dispositivo do cinema. Trata-se de questionar se desse tipo de encontro emergem processos de subjetivação – contingentes, imprevistos, mas provocados, instigados pela organização planejada pelos cineastas.

Documentário do cineasta mineiro Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla* (2004) nasceu como uma videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002. Guimarães convida pares de pessoas que não se conhecem a trocar de casa durante 24 horas e, munidas de câmeras de vídeo, documentarem a experiência, filmando de maneira livre enquanto tentam “elaborar uma ‘imagem mental’ do outro(a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar”⁹¹. As imagens eram então exibidas simultaneamente em três pares de monitores de TV, seguidas de depoimentos nos quais, após o período de 24 horas, cada participante tentava descrever seu anfitrião ausente a partir do que havia registrado em sua residência. Na transição para vídeo os monitores são substituídos pela divisão vertical da tela, e os conjuntos de imagens referentes a cada par transformam-se em capítulos consecutivos. Entretanto, não é a mera tradução para um formato passível de exibição em cinemas que confere a essa peça de arte contemporânea o *status* de documentário. Para Eduardo de Jesus (2002), essa “instalação que privilegia a contemplação das imagens de pessoas comuns parece mesmo um documentário exposto em seis telas”⁹². Para Consuelo Lins, *Rua de Mão Dupla* alcança uma combinação feliz de influências dos diferentes campos dos quais nasce:

“Trata-se de um projeto que emerge de uma trajetória artística ligada à fotografia e à videoarte, mas em diálogo direto com o campo do documentário, apostando na mistura e contaminação de procedimentos estéticos como forma de invenção audiovisual. Da tradição do documentário, Cao Guimarães retoma a questão do “outro”, a quem o filme é dedicado, mas subverte essa tradição com instrumentos de práticas artísticas contemporâneas; realiza assim uma espécie de documentário-jogo, no qual não se propõe mais a filmar “o mundo”, nem a interagir ou conversar com seus personagens, mas a estabelecer parâmetros de filmagem e regras específicas a partir dos quais imagens e sons podem - ou não - surgir.” (LINS, 2005, p. 01).

Como vimos no capítulo prévio, Migliorin (2006) chamou de dispositivo essa organização da situação da produção de *Rua de Mão Dupla*, que consiste primeiro em um recorte espaço-temporal e na escolha do tipo e quantidade de participantes, e em seguida na introdução de “linhas ativadoras” que forçarão movimentos e conexões entre os atores e os elementos em jogo. Essa opção pelo “dispositivo” como método principal, em detrimento da montagem e da decupagem, é a primeira de duas particularidades dessa obra de Cao

⁹¹ Cao Guimarães, em texto na contracapa do vídeo *Rua de Mão Dupla*.

⁹² JESUS. *Alguns novos caminhos para a imagem eletrônica*, p. 09.

Guimarães que geralmente recebem a atenção dos críticos. A segunda diz respeito à iniciativa de ceder a câmera aos participantes, e suscita questões de ordem técnica e formal.

Primeiramente, vale notar que a obra de Guimarães é possibilitada, ou ao menos facilitada, pelo advento da tecnologia digital. De um lado o uso das câmeras digitais, de fácil manuseio e com boa qualidade de imagem, permite ceder o aparelho aos participantes sem grandes complicações. De outro, a imaterialidade do suporte garante a liberdade de ação necessária ao jogo – a atividade dos participantes certamente seria mais restrita se estivessem a gastar película e, conseqüentemente, dinheiro do realizador.

Em segundo lugar, há muito o que refletir sobre as conseqüências – estéticas, mas não apenas – da passagem da câmera aos participantes. Sobre esse aspecto em *Rua de Mão Dupla* Eduardo de Jesus escreve:

“O trabalho parece estabelecer outras articulações para a imagem eletrônica e o vídeo no contexto das artes plásticas revelando os processos subjetivos que experimentamos no dia-a-dia quando entramos em contato com as tecnologias de produção e recepção de imagens. Com isso abre mão dos recursos formais da edição e do processamento de imagens viabilizando um ‘processo-experiência’ vivida que culmina com a exibição da obra.” (JESUS, 2002, p. 09).

Já em relação aos aspectos que dizem respeito à dimensão documental da obra essa questão tem outros desdobramentos, como explica Consuelo Lins, referindo-se também tanto à perspectiva “purista” de *Jardim Nova Bahia* quanto à “visão mais complexa” do problema exibida em *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*:

“Tanto antes como agora, há um desejo de ‘ver como o outro vê’, desejo da visão do outro, algo que importa menos quando pressupõe uma visão ‘autêntica’ a ser revelada, mas ganha interesse quando parte do princípio de que a imagem realizada pelo outro é resultado de um turbilhão de antecipações e expectativas e adquire força quando revela justamente essa mistura de base, como acontece em *Rua de Mão Dupla*.” (LINS, 2005, p. 09).

Atentaremos, em nossa análise, para essas duas dimensões – a do “dispositivo” ou da organização da relação pelo cineasta, e a da passagem da câmera aos participantes e suas conseqüências – do filme de Guimarães, assim como de *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* na análise seguinte.

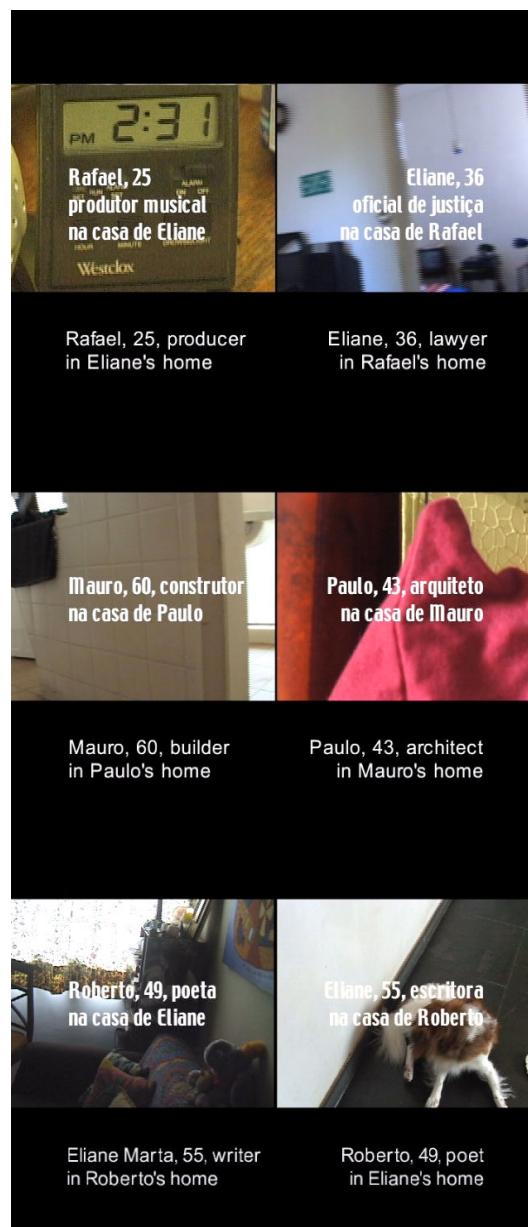
1) O filme do cineasta

Editada pelo próprio realizador, a videoinstalação é transformada em um vídeo documentário de 75 minutos. O filme é estruturado em três blocos, numerados pelos letreros

“I”, “II” e “III”, com durações respectivas de 20, 25 e 30 minutos. Cada um desses capítulos consiste na exibição simultânea, lado a lado (Figura 1), das imagens produzidas pelos participantes na casa de seu “outro”, em média ocupando cerca de 10 minutos da duração do bloco, sendo que o tempo restante é dividido entre os depoimentos de cada participante. Enquanto assistimos, em uma das telas, o depoimento do “hóspede”, vemos na outra seu anfitrião, que olha fixamente em direção à câmera, como se estivesse a ouvir o que o outro diz sobre ele.

O papel de Guimarães no filme consiste, essencialmente, na escolha dos personagens (pessoas que moram sozinhas em Belo Horizonte, não se conhecem e se dispõem a participar do projeto), no recorte espaço-temporal (a casa do outro durante 24 horas), e na introdução de um parâmetro que coloque o jogo para funcionar (que cada participante tente descobrir e descrever seu anfitrião). É ele quem decide a composição dos pares, que tem conseqüências visíveis em cada bloco: o produtor musical e a oficial de justiça, o construtor e o arquiteto, a escritora e o poeta.

O trabalho do cineasta não se restringe à organização do “dispositivo”, entretanto. Ele intervém na redução do tempo de filmagem de cada personagem, selecionando dentre o material produzido as imagens que considera mais significativas, porém mantendo a cronologia em que foram captadas. Ele também decide a ordem em que os blocos são exibidos, assim como a ordem dos depoimentos dos participantes.



(1).

Em nossa análise devemos voltar nosso olhar sobre os aspectos desse “jogo” inaugurado pelo cineasta, dos parâmetros que estabelece para o controle sobre a relação com os personagens e sobre os rumos que os acontecimentos tomam quando essa organização é atualizada, sem no entanto esquecer que observamos essa relação através da mediação do filme, e que devemos levar em conta esse trabalho de montagem e seleção realizado pelo cineasta.

Sobre a organização do “dispositivo”, então, há três questões que devem pautar nosso estudo: o que o cineasta pede aos participantes que filmem; como se dá a passagem da câmera aos participantes; e que espaço ou grau de liberdade é concedido a estes.

1.1) O que o cineasta pede que se filme?

No início de cada bloco, um leteiro revela do seguinte modo alguns dos parâmetros do jogo: “Eliane Lacerda e Rafael Soares trocaram de casa durante 24 horas, cada um com uma câmera de vídeo. Eles não se conheciam”. Embora não explique o propósito da troca, o leteiro fornece um indício ao julgar digno de nota o fato que os participante se desconhecem. No decorrer da projeção recebemos as pistas restantes, graças às falas dos participantes, seja quando estes comentam enquanto filmam, indagando que tipo de pessoa mora ali, ou quando, durante o depoimento, relatam o que cada casa revela de seu anfitrião. Podemos afirmar, com certa segurança, que Guimarães pede a seus participantes que filmem seus processos de investigação do outro, enquanto procuram descobrir mais sobre cada anfitrião ausente a partir dos vestígios deixados na moradia.

Este é talvez o ponto decisivo no “dispositivo” organizado por Guimarães, que configura uma mudança em relação a grande parte da produção documental contemporânea. O cineasta evita que seus personagens se voltem para si, que falem de suas vidas; prefere pedir que se arrisquem a especular sobre uma vida alheia. A estratégia tem um resultado surpreendente: “o que mais chama atenção ao longo do filme é a carga de ‘exposição de si’ contida em imagens e depoimentos teoricamente ‘sobre os outros’ - mas de viés,

indiretamente, quando menos se espera”⁹³. Para Lins, a opção por esse jogo desarma um comportamento já típico no cinema documentário:

“(…) a grande invenção do filme, responsável pela solidez da proposta, é a solicitação do diretor de que os ‘outros’ em questão, os participantes do filme, se interessem por outros e não por eles mesmos, bloqueando o desejo de confessar, revelar segredos ou expor tormentos íntimos que nos captura a partir do momento em que uma câmera é postada diante de nós. Invenção que redireciona o desejo da ‘besta da confissão’ (Michel Foucault) em que nos transformamos, que nos faz confessar crimes, pecados, pensamentos, desejos, doenças e misérias (...)” (LINS, 2005, p. 08-09).

É ao tentar descrever o outro que cada participante revela um pouco de si, de maneira quase inconsciente. Isso porque o “dispositivo” requer que ele extrapole um personagem a partir da intimidade da casa do outro, sendo que, no que diz respeito ao ambiente íntimo do lar e às ligações que este guarda com a vida de seu dono, cada participante tem como medida apenas a sua própria intimidade, o seu próprio lar, e a sua própria vida. Sobre a casa da oficial de justiça Eliane Lacerda, o produtor musical Rafael Soares diz: “O toca-discos dela não funciona... Isso é um pecado.” E se Rafael se impressiona com a quantidade e variedade de objetos decorativos na casa de sua anfitriã, já esta comenta, sobre a residência do outro: “Tem pouco enfeite... (...) Não é uma pessoa que parece que coleciona coisas”.

Para Lins, a estratégia do cineasta acaba por driblar o movimento que Comolli chamara de *auto-mise en scène*, através do qual a pessoa filmada no documentário ajusta sua própria atuação diante da câmera de acordo com a representação de si que visa produzir.

“A mudança do foco do “eu” para o “outro” faz com que os personagens fiquem menos atentos a auto-controles, censuras e filtros que normalmente acionamos para oferecer a imagem que desejamos de nós mesmos. A maneira como se relacionam com o espaço alheio, o que escolhem filmar, o que dizem, como falam, palavras, sintaxes, entonações que colocam em cena, tudo isso revela muito mais deles mesmos do que poderíamos esperar. São imagens do outro fortemente embebidas da visão de mundo e dos afetos daquele que filma.” (LINS, 2005, p. 09-10)

Cao Guimarães faz com que esse efeito seja catalisado pelo choque entre diferentes realidades através da escolha cuidadosa dos pares. O resultado dessa oposição é especialmente evidente nas falas do construtor Mauro Neuenschwander e do arquiteto Paulo Dimas. O construtor é crítico em relação à moradia “sofisticada” do arquiteto – o prédio é uma obra de Oscar Niemayer –, apontando os defeitos do apartamento (fios expostos, tijolos, rachaduras). Quando filma o banheiro, fica indignado: “Problemas da arquitetura moderna, né? A pia não cabe dentro do local.” Já o arquiteto chama a atenção para o “prédio de classe média”, situado em “um bairro de classe média, de revestimento classe média, de média”. Se as críticas do

⁹³ LINS. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*, p. 01.

construtor soam cômicas, a fala do arquiteto é arrogante: “Em um prédio padronizado, uniformizado, como este... é engraçado como ainda dá p’ra encontrar pequenas belezas”.

Lins deixa de observar, entretanto, que há uma perda com o bloqueio da auto-*mise en scène*. Perde-se o que Xavier chamou de “o momento agonístico”⁹⁴ do personagem no documentário, a ocasião do confronto com o cineasta. Não que a auto-*mise en scène* seja completamente bloqueada; ainda há algum tipo de encenação nas atividades dos participantes, assim como há indícios daquelas *mises en scène* já em andamento, incorporadas e re-encenadas, que precedem a do filme. Perde-se, no “dispositivo” de *Rua de Mão Dupla*, o retorno do olhar do personagem diante do olhar do cineasta; é o saber inconsciente do olhar do outro que se manifesta por tomadas de posição, de posturas; resta ao participante apenas o saber do olhar do espectador que reside do outro lado do olho da câmera.

Tudo isso garante ao participante uma posição relativamente confortável. Ele não é vigiado, mas sim, com a câmera na mão, é ele quem espia, quem explora. O controle sobre a escolha do que filmar lhe garante, de certo modo, um controle sobre os olhares (do espectador e do cineasta) que se encontram do outro lado das lentes do aparelho. Isso permite ao sujeito não se expor. A posição em que é colocado pelo “dispositivo” o protege do confronto.

Trata-se de uma armadilha, porém. Deixado à vontade, o participante não se policia. Interpreta as imagens enquanto produz; mal filma, já comenta. Desse comentário, que nem sempre é explicativo ou redundante em relação à imagem, algo salta, algo escapa. São esses indícios das prioridades e dos preconceitos dos participantes que se revelam. A estratégia de Guimarães configura, assim, uma novidade no modo como irá dar a ver seus personagens, mas para isso sacrifica, em certa medida, um outro modo talvez mais rico, o da auto-*mise en scène*.

1.2) Como se dá a passagem da câmera?

Cada participante de *Rua de Mão Dupla* tem acesso a uma câmera de vídeo digital durante as 24 horas que passa no cenário definido pelo cineasta, a casa do outro. Isso é tudo o que podemos dizer sobre a passagem da câmera com absoluta certeza, uma vez que os letreiros do filme o relatam. Nas imagens produzidas pelos participantes, entretanto, encontraremos algumas pistas que permitem certo grau de especulação.

⁹⁴ COUTINHO, FURTADO, XAVIER. *O sujeito (extra) ordinário*, p. 116.

Em primeiro lugar, é seguro presumir que o cineasta os instrui quanto ao funcionamento mais básico da máquina. Dizemos desse conhecimento que consta do manual de instruções do aparelho, sobre que botões pressionar para ligar, gravar, alterar o foco e o zoom. É provável que o cineasta tenha julgado que nem todos os recursos do aparelho merecessem a mesma atenção, de modo que ele provavelmente selecionou o mínimo de instruções necessárias para que o participante manuseasse a câmera com segurança.

Devemos relembrar Flüsser e sua filosofia da imagem técnica, quando ele explica que, no processo de tradução do mundo em imagem, ainda que o aparelho seja responsável por uma parte significativa do trabalho, é necessário um esforço no sentido de uma redução conceitual da realidade. Assim, o uso da câmera requer uma operação intelectual, e o usuário que fotografa ou filma de maneira irrefletida arrisca-se a tornar-se mero funcionário do aparelho, atualizando um funcionamento programado. Nossa hipótese é a de que, em *Rua de Mão Dupla*, assim como em outros filmes que recorrem a estratégias semelhantes, parte desse trabalho intelectual cabe ao “dispositivo” programado pelo cineasta.

O “dispositivo” produzido por Cao Guimarães irá traduzir para seus participantes as exigências do dispositivo cinematográfico na forma de condições para a participação dos interessados ou “regras do jogo”: o recorte espaço-temporal torna-se o conjunto de limites à atuação, a perspectiva temática se transforma em um objetivo proposto aos participantes. Algo é demandado dos participantes – que eles busquem construir, durante a gravação, uma “imagem mental” do outro. Disso resulta que os participantes não são meros observadores; deles é requerida uma atividade conceitual e, embora eles não contem com um repertório bem definido de onde possam sacar os recursos expressivos ideais ao que desejam comunicar, eles contam ao menos com a liberdade de inventar e produzir combinações com os recursos dos produtos midiáticos que consomem, com diferentes níveis de sucesso. Vale dizer, ainda, que não interessa ao dispositivo de *Rua de Mão Dupla* se cada participante é bem sucedido na tarefa que lhe é proposta. Interessa, sim, o quanto ele se revela na tentativa.

1.3) Que espaço é concedido ao participante?

Migliorin explica que o dispositivo enquanto estratégia de produção do filme oscila entre duas linhas complementares: “uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra

de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões”⁹⁵. Significa dizer que a relação emerge de uma combinação entre algumas determinações relativamente fixas e outras contingentes, imprevisíveis. Arriscamo-nos a dizer que em *Rua de Mão Dupla* grande parte das determinações deste último tipo provém dos próprios participantes.

Conforme explicam brevemente os letrados, cada um dos participantes passa 24 horas na casa de seu “outro”, a sós com uma câmera de vídeo. Sabemos que não recebem instruções pormenorizadas quanto ao modo de filmar, e que têm grande liberdade quanto à escolha do que filmar, uma vez que a demanda que lhes é feita não especifica métodos e tudo em cada casa pode dizer algo sobre seu verdadeiro inquilino. Sobre esse raciocínio no qual o cenário substitui o personagem Migliorin escreve:

“Em Rua de mão Dupla filma-se imagens do outro, imagens que não são mais imagens de algo (uma capa de revista, uma mulher pelada, um cantor na capa de uma disco), mas pontes entre aquela imagem e seu dono. Desta forma, as imagens que pertencem aos donos das casas perdem sua conexão única com seu referente para apontarem também para quem as escolheu, quem as separou e a possibilidade de aquelas imagens conterem pistas de quem as destacou do mundo.” (MIGLIORIN, 2006, p. 87)

Se ao falar do outro cada participante revela parte de suas expectativas e preconceitos, do mesmo modo a opção por mostrar certos objetos e certas cenas diz dele tanto quanto a escolha de determinado livro, disco ou decoração diz de seu anfitrião. Assim a abertura concedida aos participantes serve, até certo ponto, aos propósitos do cineasta.

O pedido que é feito aos participantes os leva à opção recorrente de filmar fotografias e objetos decorativos da casa. É surpreendente, entretanto, o quão facilmente alguns participantes deixam de lado a atividade investigativa. Sozinhos durante um dia com o aparelho, são de algum modo como crianças presenteadas com um conjunto inédito de lápis coloridos: desejam experimentar, produzir imagens belas, observar objetos banais com outros olhos. O uso insistente, quase obsessivo, da ferramenta *zoom* por Eliane Lacerda, por exemplo, denota uma fascinação pelo ato de filmar maior que o interesse na personalidade de seu anfitrião. Outros irão demonstrar o mesmo desejo lúdico, testando enquadramentos e composições, usando os objetos da casa de seu “parceiro”. Há ainda aqueles que suspendem momentaneamente a investigação e lançam seu olhar pela janela. A escritora e o construtor o fazem. O poeta e o arquiteto vão além, usando o *zoom* para espiar os vizinhos, num movimento *voyeur*.

⁹⁵ MIGLIORIN. *O dispositivo enquanto estratégia narrativa*, p. 83.

Além de tudo isso há uma ocorrência que, por ameaçar desestruturar o “dispositivo” do filme, merece menção. Trata-se da iniciativa do arquiteto Paulo Dimas, ao saber que a equipe de futebol cuja preferência ele compartilhava com seu par havia vencido uma partida durante o dia em que participavam do filme: “Eu até liguei p’ra ele, porque eu sabia onde é que ele estava, mas ele não atendeu o telefone”, relata Paulo. Trata-se de uma possibilidade imprevista pelo realizador, ou, se prevista, de uma ocasião em que o participante por pouco quebra uma das regras do jogo, contatando o outro que devia lhe permanecer desconhecido.

2) O filme dos participantes

Qual o papel dos participantes em *Rua de Mão Dupla*? Difícil considerar como uma co-autoria sua atividade se uma operação central de construção de sentido lhes passa despercebida: o modo como o “dispositivo” os induz a revelar tanto ou mais de si mesmos que da figura que investigam. Certamente é deles a autoria daquelas imagens. Se a edição por Guimarães evita atribuir novos significados ao material, não podemos dizer o mesmo da composição do conjunto de diferentes blocos. Ao opor as imagens produzidas pelos participantes em pares, o cineasta evidencia o quanto a leitura da realidade por cada participante pode ser precipitada ou preconceituosa.

Seriam então *jogadores*? Subentende-se que, ao se filiarem ao projeto de Guimarães, eles aceitam submeter-se às regras estabelecidas, mesmo que lhes seja omitida uma entrelinha. São evidentes as convergências do filme com os “espetáculos do realismo”, como enumera Lins: “a filmagem e a exibição da intimidade, o caráter de jogo, a desconexão entre visibilidade e sucesso pessoal – os personagens são pessoas comuns e não celebridades”⁹⁶.

Rua de Mão Dupla subverte a lógica dos “*reality shows*” – manifestados exemplarmente no *Big Brother* – graças a dois aspectos principais. O primeiro é a supressão da competição. Não há prêmio em dinheiro ou recompensa em fama aguardando os participantes do lado de fora. No filme de Guimarães, joga-se pelo próprio prazer lúdico, pela oportunidade de brincar com a câmera, de experimentar uma situação radical. A segunda subversão se encontra no fato de que o “dispositivo” desestimula o esforço, por parte de cada personagem, de uma construção consciente de um personagem de si. O jogador do *Big Brother* se depara com a necessidade desesperada de se incluir no imaginário midiático,

⁹⁶ LINS. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*, p. 08.

estabelecendo-se enquanto estereótipo, a fim de prosseguir no jogo ou mesmo de capitalizar sua exposição após a saída. Em *Rua de Mão Dupla* é bloqueado um dos movimentos da *auto-mise en scène*, esse pelo qual o sujeito ajusta sua atuação para a câmera, mas não o outro, que passa pelo inconsciente do agente e remete a uma realidade para além do filme⁹⁷.

“No documentário de Cao Guimarães cada um constrói a si próprio como sendo alguém que ‘já é’, o ‘eu’ ali presente não parte do zero nem está a procura de um catálogo de tipos midiáticos, ao mesmo tempo em que está sendo ‘estudado’ por outro. É a idéia de ser uma rua de mão dupla que estabelece a tensão do documentário: cada um ali está em vários processos simultaneamente; construir a si e o outro mas como continuidade de uma elaboração que não começa nem termina com o filme. No *Big Brother*, a casa pertence a um sistema que produz personagens de preconcebidos, prontos; em *Rua de Mão Dupla*, a casa é de personagens específicos, marcadas por preferências, histórias, desejos, situação econômica etc.” (MIGLIORIN, 2006, p. 90).

São, portanto, antes de tudo, pessoas reais. Há uma questão ética, então, que ganha peso graças à tensão entre os campos nos quais oscila a obra de Guimarães: o cinema documentário e a arte contemporânea. Antes de acusar o realizador de “ludibriar” seus personagens em prol da construção de determinado sentido em sua obra artística, vale lembrar que aquilo que o “dispositivo” induz os participantes a fazer – expor inconscientemente algo de si – é um risco inerente à participação em qualquer filme documentário ou “*reality show*”.

A natureza programada do “dispositivo” que articula a produção de *Rua de Mão Dupla* aproxima a obra do campo da arte conceitual, no sentido que a mesma organização poderia ser repetida em outro local, com outros personagens, e ainda assim manteria os mesmos temas centrais e resultaria nos mesmos significados. É quase como se a concepção abstrata do filme bastasse por si só, mas não basta, porque na atualização do “dispositivo”, nas imagens produzidas pela atuação contingente, imprevista, daqueles personagens, escolhidos fortuitamente, há linhas que atravessam o filme e que abrem para mundos, para vidas reais. Conhecemos, a partir de suas falas, seus modos de ver, sua inventividade, de tudo aquilo que o “dispositivo” não controla, pontos de vista inéditos, mesmo que nada sensacionais. Vemos cenas belas ou perturbadoras, que “expressam dimensões cruciais da nossa condição contemporânea às quais a criação audiovisual, querendo ou não, tem de se confrontar: o voyeurismo e o exibicionismo, a vigilância e a exposição da vida privada”⁹⁸.

2.1) Como os participantes filmam?

⁹⁷ COMOLLI. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène*, p. 115.

⁹⁸ LINS. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*, p. 07-08.

À primeira vista, o que mais chama a atenção nas imagens produzidas pelos participantes é uma estética comum de vídeo amador. O enquadramento trêmulo, oblíquo, o movimento desajeitado, a qualidade imperfeita da imagem e do som. Diante da tarefa de filmar os vestígios do outro, há uma reação que quase todos os participantes compartilham: filmar a casa em plano-sequência, percorrendo os cômodos, enquanto adentra aquele espaço pela primeira vez. Cada participante filma este tipo de plano a seu próprio modo, no entanto. A oficial de justiça é cuidadosa e hesitante, mas só irá recorrer ao plano-sequência na primeira cena, preferindo a experimentação com o *zoom* nas demais. O construtor faz o seu de maneira inusitada, filmando de um ponto de vista a menos de um metro do chão, como se estivesse agachado ou segurasse o aparelho na altura de sua cintura (Figura 2). O poeta é vagaroso e fluido, e grava com o *zoom* ativado, de modo que amplia o tamanho dos objetos sobre os quais percorre seu olhar. Já o produtor musical é descontraído, não teme gesticular e balançar o quadro, chega a virar de ponta-cabeça para investigar o que há sob a cama; os planos-sequência que produz geram um efeito nítido de “câmera subjetiva”, significando o ponto de vista do personagem enquanto ele procede em seu exame.



(2).

Uma vez que os participantes desconhecem quase que completamente os repertórios típicos da produção audiovisual, suas imagens resultam de um processo de

experimentação das possibilidades expressivas do aparelho “ao vivo”, e produzem significados que são intrínsecos ao contexto das cenas nas quais são gravadas. Retomemos, então, a problematização sugerida por Certeau, que enumera os traços/efeitos da prática da língua como categorias para uma análise pautada mais pelos “contextos de uso” que por significados convencionais.

O primeiro desses traços é uma atualização das possibilidades da língua pelo ato de falar, ou seja, uma efetuação do sistema lingüístico. Extrapolando para o campo da imagem técnica, lidamos com uma situação em que a operação de cada participante é mais complexa que a mera escolha dentre um repertório de recursos expressivos de funções bem definidas. As opções por certo modo de filmar, assim como pela escolha do *que* filmar, dependem de variáveis que surgem da interação do participante com os elementos do espaço no qual está confinado e remetem ainda ao seu consumo das imagens da mídia. Os elementos da prática da língua, que Certeau aplica ao estudo das práticas cotidianas, fazem do enunciado “um nó de circunstâncias, uma nodosidade inseparável do ‘contexto’, do qual abstratamente se distingue”⁹⁹. O autor reitera ainda que o estudo deve levar em conta que “há *relações de força* definindo as redes onde [essas operações] se inscrevem e delimitam as circunstâncias de que podem aproveitar-se”¹⁰⁰.

Sabemos que um elemento motivador por trás da *auto-mise en scène* dos personagens nos filmes documentários é a compreensão, mesmo que equivocada, que eles têm da expectativa do cineasta quanto a essa atuação.

“Toda pessoa filmada sabe que pode ser cortada na montagem - apesar de não saber o nome do processo que a exclui - e, para que isso não aconteça, irá utilizar uma pluralidade de métodos; exagerar na história, pensar no ritmo mais apropriado para a TV (toda câmera é uma câmera de TV). Em resumo, o personagem faz o papel que ele imagina que o documentarista deseja que ele faça.” (MIGLIORIN, 2006, p. 92).

Em *Rua de Mão Dupla* o poder sobre o filme – e a montagem – pertence ao cineasta. Mesmo que ele tenha erigido um “dispositivo” bastante receptivo à iniciativa dos participantes, ele ainda é o responsável pela organização do projeto, de modo que os participantes estarão atentos, em diferentes medidas, à sua expectativa. Isso é evidente nas imagens do construtor Mauro. Filmando em plano-sequência, ele se move com extremo cuidado, evitando que a câmera balance ou faça movimentos bruscos, emulando um tipo de

⁹⁹ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 96.

¹⁰⁰ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 97.

imagem que, na mídia, seria produzido com tripés, trilhos e gruas. Ele narra sincronicamente, preocupado com a compreensibilidade da imagem: “Estamos saindo da sala e entrando no escritório”. Quando usa o *zoom* para ler uma folha de papel grudada à parede, a imagem treme e ele se justifica: “acho que eu ‘tou meio tonto... Também, acho que não pode ficar fazendo esses ‘*closes*’, não”. Ao se deparar com o próprio reflexo em um painel, ele avisa: “vou chegar para cá para não aparecer”.

Quando se lançam à tarefa proposta, os participantes agem “como detetives na cena do crime à procura de vestígios, rastros, impressões, indícios, tudo o que possa identificar o culpado/a vítima/o suspeito”¹⁰¹. A filmagem, de maneira mais proeminente no trecho produzido por Rafael Soares, converte-se em trabalho detetivesco em “primeira pessoa”. Refiro-me aqui ao termo no sentido utilizado no campo do *vídeo game*: a visão em “primeira pessoa” é aquela em que o jogador vê o cenário pelos olhos do personagem que controla, seu avatar; já quando este é visível em cena, o ponto de vista é chamado de “visão em terceira pessoa”. Faz sentido que as imagens de Rafael se assemelhem, em certa medida, ao jogo de vídeo: há uma semelhança entre as lógicas dos dois tipos de experiência, essencialmente na atribuição de uma tarefa e na liberdade de explorar um espaço labiríntico; mas aqui o próprio participante é o jogador, e o espectador só pode assistir às suas ações, não controlá-las.

Vemos através dos olhos do participante/detetive, então: filma-se fotografias, marcas nas paredes, decorações, objetos, o conteúdo de estantes, da lixeira. O ponto de vista, localizado na maioria dos casos na altura do olhar de uma pessoa, move-se pela casa, inclina-se para observar objetos mais altos ou baixos. A mão de Rafael aparece em cena – como ocorre com alguns dos outros participantes –, ele atende o telefone, toca os objetos, gira maçanetas, pega o copo d’água. O *zoom* ganha um sentido no contexto da operação de investigação: o *zoom* máximo sobre certos objetos é como o olhar do detetive, que se concentra em certas pistas, destacando-as dentre o plano de fundo (um livro na estante, uma garrafa sobre a pia, um papel na lixeira).

2- Como os participantes tomam posse da câmera?

¹⁰¹ LINS. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*, p. 07.

O segundo traço/efeito da prática da língua enumerado por Certeau como referência para o estudo das atividades cotidianas em seus contextos é a apropriação da língua pelo indivíduo que fala. Em *Rua de Mão Dupla* trata-se, é claro, de uma apropriação da câmera e de seus usos para os propósitos dos participantes. Em outras palavras, os diferentes modos de filmar presentes no filme revelam graus diversos de dedicação ao jogo proposto pelo cineasta. Os participantes do filme de Guimarães não têm mensagens a comunicar nem pontos de vista a defender. Ainda assim, vários deles se distraem ou mesmo abandonam o trabalho investigativo: são seduzidos pela própria atividade de produção de imagens, preferindo aproveitar o tempo limitado que lhes é concedido para experimentar com o aparelho.

Há aqueles que conseguem conciliar o desejo de experimentação com a tarefa a ser cumprida. O arquiteto Paulo Dimas, por exemplo, faz um inventário do conteúdo dos armários e cômodas da casa do construtor Mauro Neuenschwander a partir de uma montagem de “cortes secos” improvisada com o aparelho, repetindo o mesmo enquadramento enquanto abre as gavetas. Paulo, que tenta livrar suas imagens da qualidade de “câmera na mão”, demonstra uma tendência a filmar fragmentos dos objetos encontrados na casa do construtor, produzindo quadros estáticos de belas composições (Figura 3). É evidente, no entanto, que o arquiteto dá prioridade à dimensão estética daquilo que filma, pouco interessado se há ali pistas sobre a personalidade de seu anfitrião.

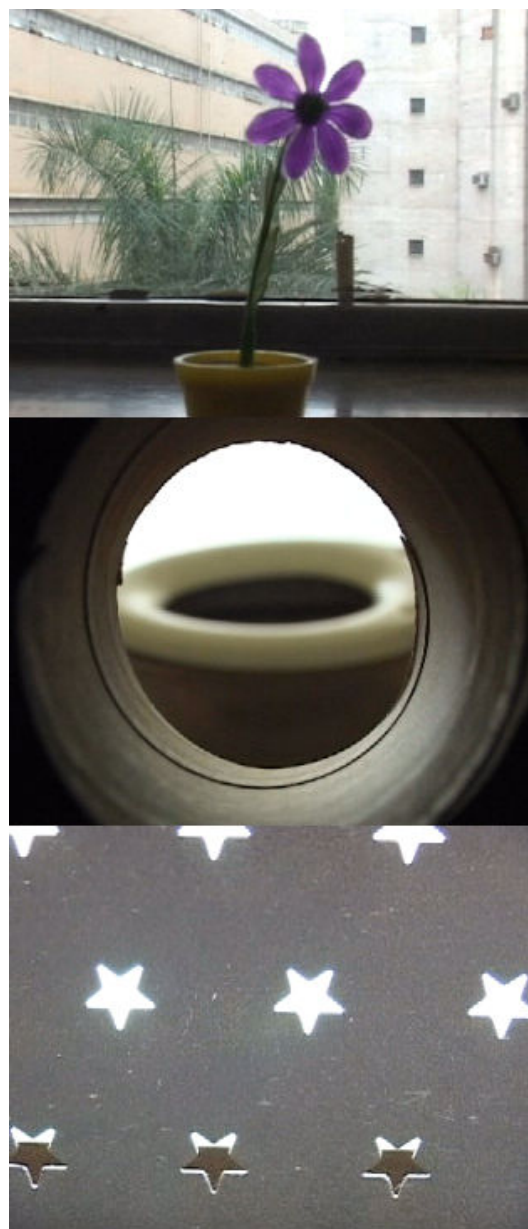


(3).

Algo semelhante ocorre nas imagens produzidas por Eliane Lacerda. Ao filmar a casa de Rafael Soares, interessa-se pelos objetos do produtor musical e põe-se a enquadrá-los, testando obsessivamente o *zoom* da câmera. O que resulta da brincadeira da oficial de justiça é um efeito de incerteza, hesitação como se ponderasse a relação daqueles objetos com seu dono. Isso provavelmente decorre da dificuldade de Eliana em controlar a ferramenta como deseja, de modo que a imagem vai e volta, aumentando e diminuindo em saltos. Sendo o recurso do aparelho que mais se difere do modo de ver “natural” do olho humano, é compreensível que o *zoom* tenha conquistado a preferência da participante.

Rafael Soares também se distrai, em certos momentos, de sua “missão”: filma objetos que nada dizem sobre a anfitriã, brinca com um interruptor e usa o *zoom* na lâmpada. Filma o próprio rosto enquanto finge dormir. Não larga a câmera enquanto urina ou bebe água. Senta-se diante da câmera e lê o jornal. Quando, durante o depoimento, ele discorre sobre a sensação de “estar em casa”, compreendemos o motivo dessa *auto-mise en scène*: “ao mesmo tempo que eu sabia que aqui seria minha casa por 24 horas, esse sentimento não veio. E eu tentei [fazer com que] que ele viesse”.

Esse uso lúdico da câmera é recorrente nas atividades de todos os participantes, em diferentes medidas (Figura 4). O poeta brinca de produzir imagens abstratas a partir do desfoque produzido pela aproximação excessiva



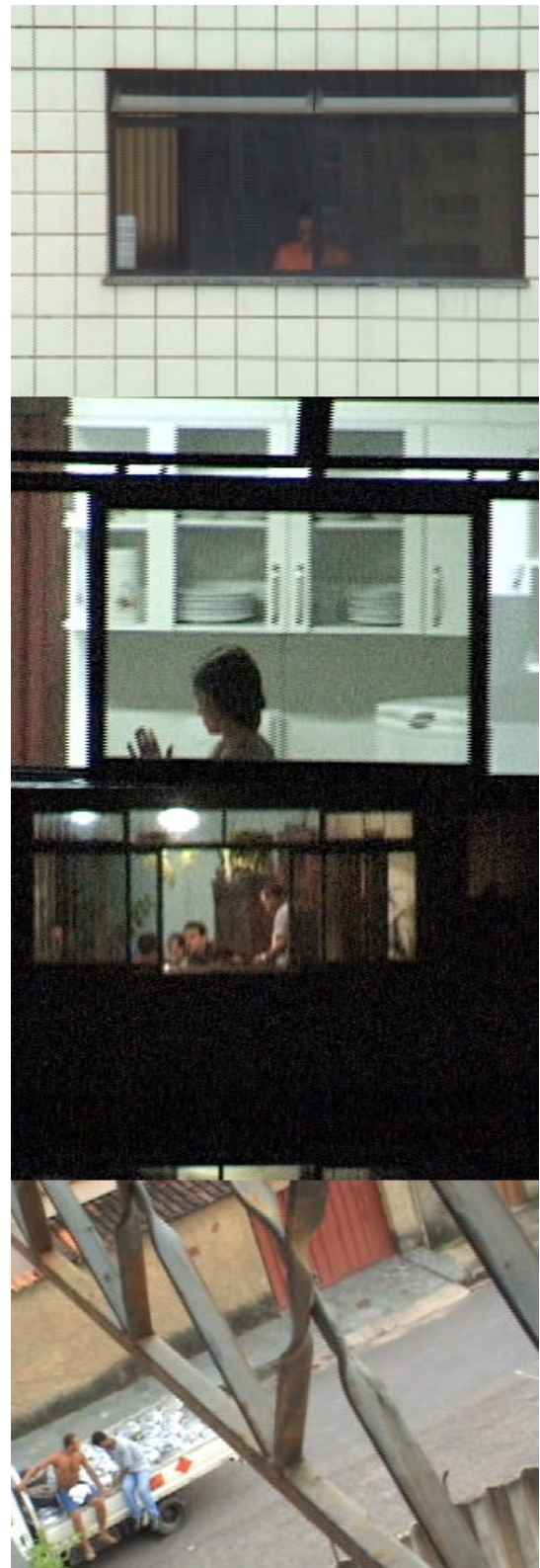
(4).

com o *zoom*. Até mesmo o construtor, que revela em suas falas seu espírito prático, experimenta composições com flores de plástico e filma a privada através de um rolo de papel higiênico. O aparelho desperta alguns *voyeurs*: Paulo filma as janelas dos prédios próximos, Eliane Marta filma o campo de várzea e a festa dos vizinhos, Roberto grava, por entre as persianas, as demonstrações de afeto de um casal no quintal ao lado (Figura 5).

2.3) De que modo os participantes habitam o espaço que lhes é concedido?

Aqui evocamos os traços/efeitos restantes da prática da língua que, descritos de modo simplificado, consistem respectivamente em situar-se em uma rede relacional e no tempo. Se, por um lado, *Rua de Mão Dupla* coloca seus participantes em um nó complexo de relações, de outro o tempo importa menos. Há uma única referência temporal no filme, na fala de Eliane Marta: “estes são os sons de domingo de manhã”. É, no entanto, um domingo qualquer. Sabemos que os participantes trocam de casa durante 24 horas, mas o filme não requer que esse período seja situado historicamente, ao menos não enquanto a obra puder ser considerada contemporânea.

Já da trama relacional através da qual é constituído, *Rua de Mão Dupla* não pode se desvencilhar com tanta facilidade. Isso porque aquelas imagens são produto de uma combinação específica dos elementos organizados pelo cineasta:

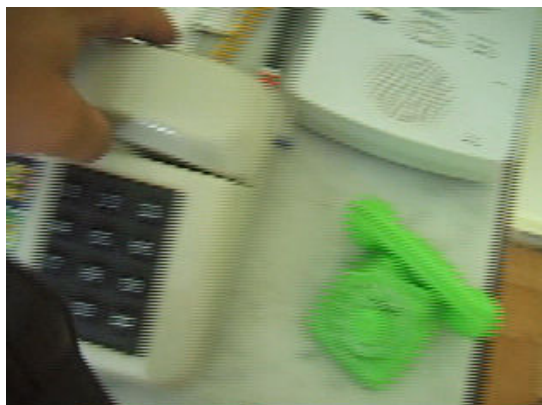


(5).

“Quando a câmera filma um banheiro, uma TV, uma gaveta, é sempre um encontro que se dá entre os dois universos; do filmado e de quem filma. Se na prática do documentário este encontro é com frequência enfatizado como uma das importantes possibilidades do cinema não-ficcional, aqui isto é radicalizado. A câmera é sempre uma presença de quem filma ao mesmo tempo em que o filmado não está na imagem, apenas seus vestígios, suas marcas. Aqui a imagem é constituída por dois personagens, ambos corporalmente ausentes da imagem.”
(MIGLIORIN, 2006, p. 85).

Desse modo as imagens produzidas pelos participantes do filme são indissociáveis das relações que cada participante institui com o cineasta, com seu outro, e com o espectador. Com o primeiro porque, como já vimos, há uma relação de forças manifesta essencialmente na forma do conjunto de regras que compõe o “dispositivo” do filme. Com seu outro porque é ele o tema proposto pelo cineasta e são dele os objetos que são filmados. Com o espectador, porque, mesmo que indiretamente, é a ele que os participantes falam.

Discordamos, então, de Migliorin quanto à suposta ausência do corpo dos participantes nas imagens; embora nem sempre visíveis em cena, a existência daquelas imagens atesta sua presença, que é sentida nas falas e nos gestos que se traduzem em modos de filmar. O “dispositivo” de *Rua de Mão Dupla* desloca os participantes a uma posição na qual eles são *intrusos*, deslocamento que catalisa a



(6).

presença do participante em cena como um “corpo estranho” àquele cenário: ele é apenas seu corpo, seu gesto, sua fala; tudo o mais é estranho, alienígena – pertence ao outro. As imagens que vemos são então indissociáveis dessa presença que se manifesta no modo de filmar que evoca o recurso da “câmera subjetiva”, nos passos, na respiração e nos suspiros que ouvimos, nas falas – embora nem todos falem. “Bem, estou entrando aqui na casa de meu hóspede”, explica Mauro, e depois corrige: “meu hóspede, não, meu anfitrião.”

O produtor Rafael Soares é aquele cuja presença é mais sentida nas imagens, e não apenas porque em alguns momentos ele filma a si. Sua mão aparece em cena para abrir portas; ele não se limita a filmar passivamente, toca o enfeite espiralado e o põe a girar, sopra a decoração para que os ‘peixes’ se movam. Vemos também a mão do poeta, em algumas ocasiões, a da escritora que brinca com um cão, e os pés da oficial de justiça, que filma enquanto anda (Figura 6).

As imagens são indissociáveis da presença de seus autores porque seu significado depende intrinsecamente do contexto no qual foram produzidas. Assim, o que à primeira vista surge como um conjunto de leituras despreparadas e preconceituosas do personagem do outro, resulta em um aparato especular, uma *mise en abîme* do olhar sobre o outro que remete ao trabalho ativo de interpretação dos personagens por parte do espectador e nos revela que nosso olhar pode estar ele também despreparado e tomado por discriminações.

Análise – O Prisioneiro da Grade de Ferro

“Em 1983 o jornalista Percival de Souza escreveu um livro intitulado *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, no qual trazia a público um retrato preciso da então pouco conhecida realidade interna das prisões brasileiras. Vinte anos depois nossa situação é bastante diferente, sendo de amplo conhecimento o gravíssimo quadro transmitido diariamente por nossas TVs: superlotação, rebeliões, fugas, conflitos. Ninguém duvida da pouca eficácia dos programas de regeneração do preso.

Nas prisões, no entanto, pouco mudou. O aumento constante na população carcerária e a própria realimentação do sistema (dada a enorme taxa de reincidência) impedem avanços que se esboçam de maneira isolada.

Como símbolo de novos tempos para a política carcerária deste país, o Governo Estadual de São Paulo desativa no ano de 2002 a gigantesca Casa de Detenção do Carandiru, imagem síntese de nosso sistema carcerário, cenário diário das contradições da estrutura prisional brasileira e palco de uma das maiores violações dos direitos humanos da história recente de nosso país, quando uma ação policial resultou no assassinato de 111 presos.

Realizada a desativação, no entanto, há pouco a comemorar. Números alarmantes de crescimento da população carcerária (que aumentou 34,4% nos últimos cinco anos, enquanto a população brasileira aumentou apenas 11,1%) desafiam a matemática, superando a capacidade de investimento estatal na construção de novas cadeias.

(...) Falida como instituição de reinclusão social, incapaz de oferecer condições adequadas de trabalho e educação à sua população, a prisão fechada cumpre unicamente sua tarefa de excluir o delinqüente da sociedade.”¹⁰²

Assim os produtores resumem o contexto de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (*auto-retratos*). Nem todas essas informações são apresentadas no filme, que privilegia as atividades dos detentos e não se dedica, senão de maneira indireta ou em trechos específicos, a problematizar a situação carcerária do país. Ainda assim, o trecho citado é pertinente porque ilustra a realidade com a qual se depararam os realizadores no momento em que se lançaram à tarefa de produzir este documentário. São questões com as quais cineasta e equipe se defrontaram e que consideraram centrais ao problema que se propunham a estudar, e por esse motivo nos fornecem indícios das motivações que os levaram a optar por certos caminhos.

O trabalho de análise se arriscará à imprecisão sempre que especularmos sobre os motivos ou intenções dos realizadores. Mas o que seria uma análise senão uma interpretação – ainda que cuidadosa – dos sentidos que os autores pretendem conferir à sua obra? É claro que há limites para a ambigüidade; e se nos lançamos a um trabalho especulativo, este deve sempre acompanhar o estudo cuidadoso da materialidade filmica, que é, afinal, nosso objeto de pesquisa. Quaisquer outros dados – em especial as entrevistas, depoimentos e artigos

¹⁰² Texto disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

extraídos do site oficial do filme – servirão apenas como material auxiliar para a nossa investigação.

O projeto do diretor Paulo Sacramento levou quase oito anos para ser concretizado e sofreu várias transformações no decorrer desse tempo. O que havia nascido como uma proposta de recolher depoimentos de presos famosos, como João Acácio Pereira da Rocha (o Bandido da Luz Vermelha), logo tomou um outro recorte, que tinha na vida cotidiana dos detentos o objeto do filme, e contava com o auxílio dos próprios detentos no registro das imagens. Sacramento assume e exalta essa participação, incluindo, entre parênteses, o subtítulo “auto-retratos”.

Uma vez que nos interessa a questão da assimetria entre os lugares dos cineastas e detentos que participam da realização do filme, optamos por analisar separadamente os sentidos produzidos por estes e aqueles. Não se trata de dividir o filme em partes estanques com fronteiras reconhecíveis, mesmo porque não há no filme uma separação clara entre as imagens produzidas pela equipe e pelos presidiários: o próprio Aloysio Raulino, diretor de fotografia, afirmou em debate que não é capaz de distinguir a autoria das imagens. Ao invés disso, buscaremos observar os diferentes papéis que desempenham equipe e participantes no decorrer do filme, por vezes analisando uma mesma seção da obra sob as duas perspectivas.

1) O filme do cineasta

O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos) é um filme organizado de tal forma que, à primeira vista, podemos dividi-lo em quatro movimentos inter-relacionados, mas de significados distintos. A primeira dessas subdivisões é a abertura, na qual o tema é apresentado e o espectador é preparado para o filme propriamente dito.

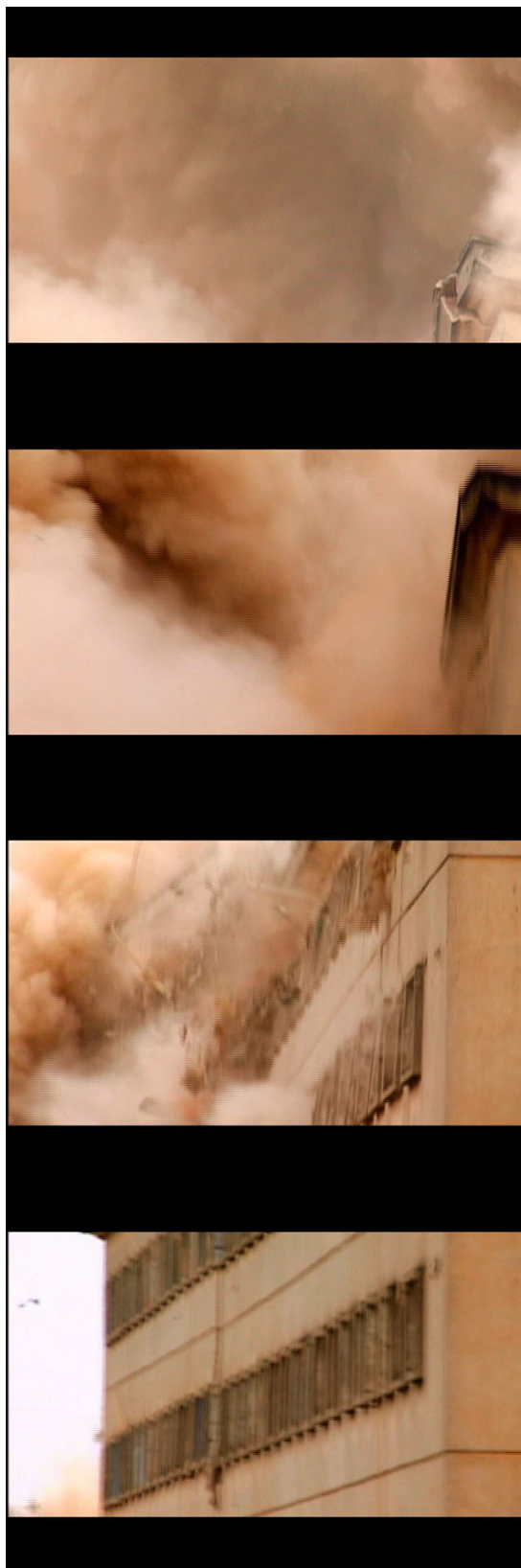
A tela é tomada por um matiz pálido de laranja – é a primeira imagem de *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Há um sutil movimento na mancha de cor que compõe essa primeira cena, movimento que, aos poucos, cresce em velocidade e proporciona o reconhecimento do que é filmado: uma nuvem de poeira que implode, dobra-se para dentro de si mesma, e da qual se erguem os pavilhões da Casa de Detenção. São imagens da destruição do presídio, implosão rodada ao reverso (Figura 7). A cena desfaz a destruição dos edifícios e reconstrói o cenário no qual se desenvolverá o filme. É o anúncio de uma reconstituição cinematográfica daquela realidade. É também o convite a uma regressão, viagem no tempo

rumo ao passado, convite que é enfatizado pelos letreiros que acompanham a cena e situam historicamente a Casa de Detenção e temporalmente o registro documentário de suas atividades.

A seqüência permite ainda outra leitura, se articulada com o contexto da situação carcerária que virá a ser discutido em trecho posterior, como notou Eduardo Valente:

“Afora o fascínio visual verdadeiro deste momento, muito mais importante é seu significado: implodido (como se isso fosse solução de algum problema), o Carandiru ressurgue como uma assombração. Há algo de sobrenatural naquele movimento às avessas, onde do nada surge um prédio que assombra não só a memória brasileira (pelos eventos lá acontecidos), mas cujo significado, como veremos no filme que se segue, é muito maior do que um simples massacre (...). O Carandiru ter ido ao chão, nos diz a seqüência e o filme, nada faz para resolver ou acabar com os problemas que ele sempre representou. Pelo contrário, só serve para tentar esconder (numa nuvem de fumaça) a realidade que ainda está nos presídios e na organização social-política do país.”¹⁰³

Essa interpretação é consonante com o argumento formulado nas cenas finais de *O Prisioneiro*, cenas que consideraremos, para fins de análise, como o segundo dos movimentos que mencionamos. Saltando a maior parte da



(7).

¹⁰³ VALENTE. *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*. Artigo disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

extensão do filme, chegamos a duas seqüências conclusivas que retomam o raciocínio esboçado na abertura. Na primeira delas, assistimos a depoimentos de autoridades. O mesmo formato atribuído às cenas do cotidiano da Casa de detenção agora organiza a fala das autoridades: blocos precedidos de letreiros brancos em fundo preto, anunciando o assunto ou sujeito do trecho que irá se seguir. Entretanto, se uma alcunha bastava como preâmbulo aos detentos – “*Beá*”, “*Nal*” ou “*Kric e FW*” –, as autoridades requerem uma apresentação mais formal e detalhada: “*Sérgio Zeppelin – Ex-diretor da Casa de Detenção – Pavilhões 7 e 9 (2001-2002)*”, ou “*João Benedito de Azevedo Marques – Ex-secretário de Estado da Administração Penitenciária – (1995 – 1998)*”. Além disso, são depoimentos que obedecem a um formato consolidado do documentário, hoje bastante presente na produção brasileira: depoente capturado em plano médio, falando a alguém que se encontra fora do enquadramento.

Os depoimentos seguem uma ordem lógica: da fala de ex-diretores da Casa de Detenção e de um ex-secretário de Estado da Administração Penitenciária, ao secretário que atuava na época, culminando em um discurso do governador de São Paulo. Segundo o próprio Sacramento, a opção de entrevistar essas autoridades surgiu de uma necessidade dos prisioneiros: “Quando a gente perguntou ‘o que vocês querem filmar?’, todos os presos disseram que queriam entrevistar os diretores da cadeia. Isso era uma vontade deles e minha”¹⁰⁴. O sentimento geral presente nos depoimentos é de um desespero velado: queixa-se da dificuldade de administrar o presídio, discorre-se sobre a utopia da regeneração do preso e o verdadeiro papel da Casa de Detenção, o de isolar o criminoso da sociedade. “Isso aqui é um depósito de presos”, explica o ex-secretário João Benedito de Azevedo, e admite a inutilidade dos esforços: “passei 40 anos tirando água do mar com uma canequinha e o nível do mar continua o mesmo...” Comenta-se o PCC (Primeiro Comando da Capital), e podemos notar um esforço por parte de alguns dos depoentes no sentido de reduzir a importância concedida à facção, mas a ameaça paira como a sombra de uma nuvem: “ou nós corrigimos essas injustiças graves que existem na sociedade brasileira, ou vai aumentar a violência”, afirma o ex-secretário.

O trecho que sucede os depoimentos denuncia uma contradição chocante. Após a admissão, por parte de quase todos os entrevistados, da completa ineficácia do sistema, somos confrontados com a imagem orgulhosa do Governador do Estado que inaugura uma nova penitenciária (numa negação da implosão que presenciamos na abertura). Em um discurso que

¹⁰⁴ SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

aos espectadores do filme só pode soar irônico, exalta o fato de que foram criadas mais vagas no sistema penitenciário de São Paulo nos últimos seis anos que nos cem anos precedentes.

“Como o plano inicial, voltamos a ver nas palavras do governador a certeza de que o horror continua e continuará por um bom tempo. Derrubar paredes de um presídio como se o concreto fosse a causa do que ali dentro aconteceu (e acontece) é parte da mesma lógica segundo a qual número de vagas em cadeias é orgulho para governantes. Esta lógica que circunda e oprime a realidade que vimos aprisionada no filme entre estes dois momentos, e que torna *O Prisioneiro da Grade de Ferro* um dos mais contundentes e coerentes exemplos do discurso cinematográfico unindo forma a conteúdo e unindo cinema a realidade.”¹⁰⁵

O argumento construído por Sacramento se completa na cena seguinte: de volta à Casa de Detenção, ouvimos o poema declamado pelo trovador Claudinho, que denuncia a natureza auto-perpetuante do sistema:

“O poema fala sobre as crianças que estão vindo, que cometerão seus crimes, que estamos todos despreparados para lidar com o fato de que essas pessoas vão surgir, e vão surgir cada vez mais, e que vão matar, sim, e atuarão de maneira cada vez mais original, e o Estado atua de maneira cada vez menos original.”¹⁰⁶

É nesses trechos, de abertura e conclusão do filme, que Sacramento decide abordar diretamente o contexto da situação prisional do país. Prosseguindo em nossa análise, devemos passar dessas camadas que envolvem o cerne do filme. O que chamaremos aqui de terceiro movimento é ainda parte da “casca” que margeia o filme em si, e é composto de duas seqüências. Trata-se das apresentações dos personagens, ou seja, dos participantes do curso de vídeo ministrado no presídio, que deu início à captação das imagens.

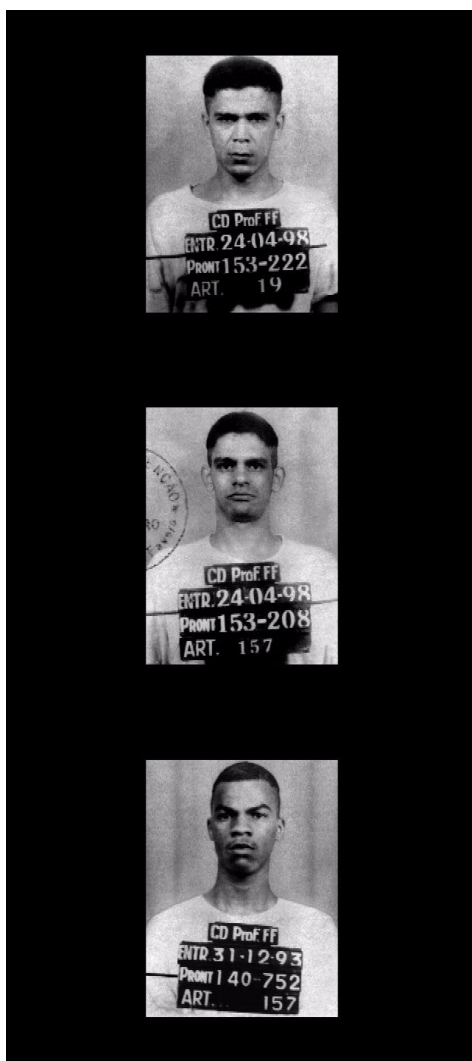
A primeira apresentação é precedida de um bloco que irá antecipar o formato obedecido no “núcleo” do filme: letreiros brancos em fundo preto anunciam o espaço (“*xadrez 2309*”) e o sujeito da cena (“*Celso*”). O detento fala da solidão do cárcere, que induz à reflexão: “você vai ter uma outra visão do que acontecia lá fora. Alguma coisa vai mudar na vida de quem passa por essa experiência. Não dá p’ra ser o mesmo...” É aqui que Sacramento escolhe inserir um letreiro que diz apenas “*documentário*”. Trata-se de um aviso que destoa dos demais letreiros do filme, que cumprem o propósito de pontuar a narrativa, situando espaços, personagens, situações e ocasiões; a inscrição do termo “*documentário*”, no entanto, ultrapassa essa função e oferece um leque de possibilidades de leitura. É aqui que o filme começa a se mostrar como tal, num primeiro movimento auto-reflexivo; o fato de a palavra surgir na tela tem efeito oposto da “suspensão da descrença” típica dos filmes de ficção.

¹⁰⁵ VALENTE. *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*. Artigo disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

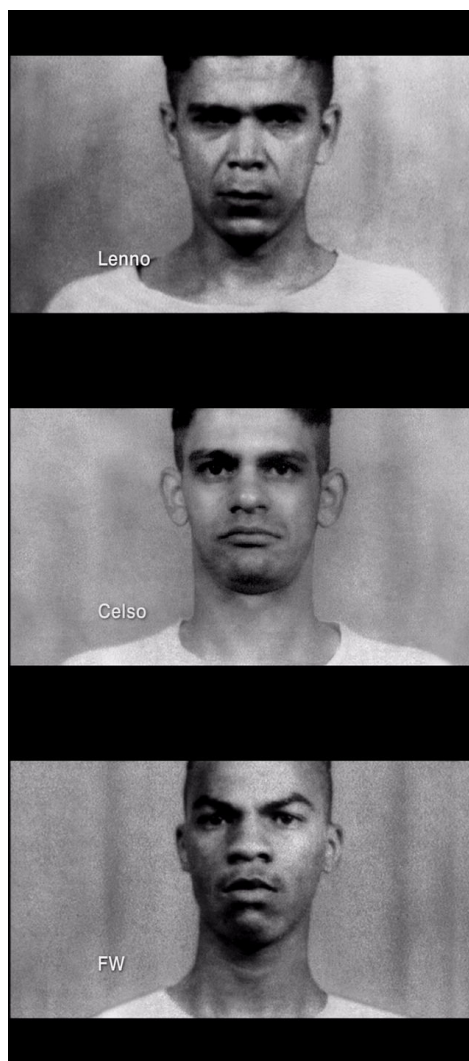
¹⁰⁶ SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

Conectado às falas recorrentes dos detentos durante a projeção, que declaram a autenticidade dos eventos registrados, o termo parece ainda anunciar que aquilo que será mostrado é, de algum modo, verdadeiro.

(8).



(9).



É nesse momento que chegamos às apresentações em si. Na primeira delas (Figura 8), que se passa logo após a abertura e o depoimento de Celso, são mostradas fotografias dos documentos carcerários, nas quais cada detento posa atrás de uma placa que registra data de entrada, prontuário e artigo. As imagens são acompanhadas da fala “*off*” dos detentos, que dizem nome completo e pavilhão de residência. Há um contraste notável entre esta introdução dos 14 detentos que participaram do curso de vídeo ministrado por Sacramento e equipe, e aquela que ocorre na conclusão do filme (Figura 9). Nesta, são mostradas novamente as

mesmas fotografias – mas o enquadramento e tratamento digital das imagens tratam de eliminar os vestígios da sua função original: placas numeradas, marcas de carimbos. Resta apenas o rosto de cada personagem, que agora ocupa toda a tela, e letreiros que dizem seus nomes. E não mais os nomes completos tais como eram declamados pela voz dos detentos na primeira seqüência; resta apenas um primeiro nome, ou apelido, ou alcunha.

A apresentação fotográfica dos personagens, ao se repetir, pode dar ao espectador desatento uma impressão de redundância. No entanto, é na diferença entre as duas apresentações que reside o significado das seqüências: ao fim da projeção, aqueles personagens se libertam do clichê e da representação institucionalizada; não são mais meros prisioneiros, criminosos ou “reeducandos” (como a instituição insiste que devem ser chamados). A nova apresentação mostra apenas rosto e nome; são sujeitos, pessoas. E o responsável por essa mudança de *status* dos personagens é o filme que se encontra entre as duas seqüências.

A trilha sonora que acompanha a segunda apresentação – a canção “Rockxixe”, composição de Raul Seixas e Paulo Coelho, tocada por um detento – acrescenta ainda outra camada de sentido à cena e remete ao argumento formulado na conclusão do filme, em especial ao poema de Claudinho. A letra da canção, recontextualizada no filme, diz dos desejos daqueles sujeitos e resgata a oposição entre a falência da instituição e o crescimento e originalidade do crime: “Você é forte, faz o que deseja e quer / Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver / E foi com isso justamente que eu vi / Maravilhoso, eu aprendi que eu sou mais forte que você”.

O quarto movimento que observamos em *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* é o núcleo do filme, toda a duração compreendida entre as seqüências de abertura e conclusão. Podemos dizer que é o filme em si: é onde são exibidas todas as imagens produzidas pelos detentos e todas as cenas do interior do presídio – com exceção do depoimento de Celso e do poema do trovador Claudinho. Nesta seção, cineasta e equipe cumprem essencialmente três papéis: o planejamento e implementação de um dispositivo, no caso o curso de vídeo e o método organizado de modo a permitir que os detentos filmem; o acompanhamento do trabalho dos detentos; e por fim a seleção do material produzido e montagem.

A estratégia de partilhar a responsabilidade sobre a produção do filme com os presidiários decorre, inicialmente, da opção por uma abordagem que privilegia as figuras dos

prisioneiros, ao invés do sistema. Decorre também do reconhecimento dos limites impostos à capacidade do documentarista adentrar e conhecer esse ambiente ao mesmo tempo particular, fechado e cheio de limites que é o presídio.

“A câmera ‘imparcial’ do documentarista só poderia ir até um certo ponto, assim como sua capacidade de se relacionar com aquele ambiente, em parte por motivos práticos, e em grande parte pelo excesso de clichês já criados no jornalismo e na ficção sobre a representação deste espaço.”¹⁰⁷

Como consequência dessa escolha, explica o diretor, uma grande barreira ao trabalho do cineasta é derrubada:

“Durante as filmagens, havia um constante intercâmbio entre nossa equipe e os presos. Isto aconteceu não só com aqueles selecionados para o curso de vídeo que oferecemos dentro da prisão, mas também com a grande maioria da população carcerária, uma vez que precisamos construir uma cumplicidade velada com os 7.500 internos. Esta cumplicidade chegou a ponto de podermos andar sozinhos pela prisão, sem qualquer tipo de escolta, e filmar sem restrições o seu cotidiano.”¹⁰⁸

O dispositivo organizado pela equipe para permitir que os detentos participassem da gravação das imagens teve início com um curso de vídeo e som, autorizado pela direção da Casa de Detenção e ministrado no presídio por técnicos da própria equipe. O curso foi precedido por uma fase de seleção, na qual um número limitado de presos foi escolhido de forma a englobar a variedade dos tipos de cadeia, representando os diversos pavilhões. Visava-se permitir “que um aluno pudesse rapidamente chegar a captar imagens e sons com qualidade suficiente para exibição em cinemas”¹⁰⁹. Após algumas semanas de aulas, tiveram início exercícios práticos com temas sugeridos pelos próprios detentos. Podemos perceber algumas referências a esses exercícios no filme, e com clareza em duas cenas específicas. No bloco precedido pelo letreiro “Beá”, assim como em “Lagoa e Rodrigo”, os detentos apresentam o conteúdo que irão mostrar; tais quais anfitriões, relativamente bem vestidos, enquadrados em plano americano, falam a partir de uma época bastante posterior aos acontecimentos filmados: “eu vou mostrar pra vocês o trabalho que fizemos aqui na academia do Pavilhão 2, que inclusive não existe mais”, explica Reginaldo “Beá” Peres.

O curso de vídeo, entretanto, só chega a ser mencionado na tela ao final da projeção, no seguinte letreiro: “Este filme foi realizado por uma equipe mista composta de profissionais

¹⁰⁷ VALENTE. *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*. Artigo disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹⁰⁸ SACRAMENTO, em texto disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹⁰⁹ Texto disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

de cinema e detentos da Casa de Detenção de São Paulo, como resultado de um curso de vídeo ministrado naquele estabelecimento prisional”. Isso não significa que o espectador é mantido ignorante sobre o método de captação das imagens durante o filme. Além de os detentos aparecerem com frequência em cena enquanto filmam, há diversas cenas de natureza auto-reflexiva. Percebe-se um esforço de desvelamento em um momento inicial do filme, logo após o letreiro que apresenta o título. O trecho, que exhibe cenas do Pavilhão 8, é caracterizado por essa função explicativa, refletida no discurso dos participantes. O detento canta em seu *rap*: “realidade na tela, Pavilhão 8. Aí, rapaziada, o filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade. Esse é o nosso auto-retrato.” O letreiro que anuncia “*Pavilhão 8*” é então sucedido por um plano no qual o enquadramento segue um dos prisioneiros, que caminha com uma câmera desligada na mão; ouvimos sua fala em “*off*”: “vamos conhecer esse Pavilhão 8”.

Mais adiante nesse mesmo trecho assistimos à seguinte seqüência: uma panorâmica mostra as janelas do edifício; em seguida, vemos na pequena tela ou mostrador de uma câmera digital a mesma cena; um detento filma e podemos notar nas lentes da câmera o reflexo das mesmas janelas; uma figura acompanha o detento que filma, dando instruções, e permanece na periferia da tela; vemos apenas o braço que aponta, vislumbramos um crachá. Nesta curta seqüência, cujo modelo se repetirá



(10).

no decorrer do filme, é explicado, através do encadeamento de planos, o processo de captação das imagens. Essa construção passa facilmente despercebida, embora a repetição do modelo da cena forneça ao espectador mais de uma oportunidade para notá-la.

A presença das câmeras em cena é uma constante em *O Prisioneiro*, e a seqüência que mencionamos é apenas uma dentre várias que possuem a mesma função didática. Cada cena na qual figura um aparelho (Figura 10) aponta ainda para a presença de uma segunda câmera, a que filma; e remete à possível presença de cineasta e equipe no local. Se o filme reitera a participação dos detentos nas gravações, por outro lado a presença dos profissionais de cinema é sentida de maneira mais sutil ou esporádica. Vemos ocasionalmente algum membro da equipe, como o técnico de som, responsável por operar a aparelhagem DAT (*digital audio tape*), demasiado complexa para ficar a cargo dos detentos. Ainda assim, são poucas as cenas em que podemos estar certos da *ausência* da equipe: o episódio “*a noite de um detento*” é o exemplo mais evidente, uma vez que se passa no interior de uma cela no período em que está trancada.

Ao final de sete meses de trabalho em conjunto com os prisioneiros, a equipe de Sacramento havia produzido cerca de 170 horas de imagens da Casa de Detenção. A partir daí, cabia exclusivamente aos cineastas o processo de reduzir esse material a um longa-metragem de 123 minutos. Diferentes critérios foram utilizados na organização do material, dos quais procuraremos citar os principais.

O primeiro e mais evidente critério seguido na montagem é *espacial*. Trata-se da separação das seqüências de acordo com o pavilhão no qual são ambientadas. Essa divisão é evidente porque é pontuada por letreiros característicos – tipos pretos em fundo branco – nomeando o pavilhão no qual se passa a ação do bloco que virá a seguir. Sabemos, no entanto, que essa separação não é seguida à risca: o clímax do filme, “*a noite de um detento*”, é uma exceção exemplar. Sabemos que a cela está localizada no Pavilhão 7, uma vez que os detentos Joel e Marcos, quando da apresentação, citam este como seu pavilhão de moradia. Entretanto, as demais cenas desse pavilhão são exibidas mais cedo, enquanto “*a noite de um detento*” é reservada para o final, após o bloco “*Pavilhão 5*”, no qual se passam outras cenas de grande impacto dramático, como a visita às celas de castigo e o depoimento sobre as armas improvisadas.

O segundo critério é *temático*, ou seja, agrupa as cenas de acordo com uma certa afinidade de temas. Um exemplo desse tipo de organização é o encadeamento entre blocos

que tratam, respectivamente, da produção artesanal da cachaça numa das celas, do uso e tráfico de drogas no presídio e da improvisação de armas com o metal dos edifícios. Essa divisão temática geralmente respeita a separação espacial: cenas de atividades esportivas ou religiosas, sendo temas recorrentes nos diferentes pavilhões, não são agrupadas em blocos exclusivamente dedicados ao assunto.

Sacramento conta ainda com letreiros - além daqueles que anunciam os pavilhões - para anunciar o nome dos detentos que figuram em determinado bloco (“*João Vicente*”, “*Jorge, Nilton, Jonas – encarregados da enfermaria*”), ou um tema especial (“*saidinha*”, “*palestra da triagem*”, “*dia de visita*”).

Além desses critérios, podemos perceber outros dois elementos amplamente utilizados na montagem. O primeiro deles é o “gancho”, ou seja, o uso de um acontecimento, fala, imagem, ou mesmo do som ou música de um ambiente para realizar a passagem para um novo tema. Temos um exemplo desse recurso na seqüência na qual o detento explica o funcionamento do aparelho improvisado utilizado para fazer tatuagens - e ouvimos, ao fundo, uma música religiosa, que antecipa o tema do bloco seguinte. Diferentemente deste exemplo, no qual o elemento aproveitado como “gancho” fazia parte do som ambiente da cena, há ocasiões nas quais a montagem irá produzir artificialmente um efeito semelhante, trazendo o áudio de uma nova cena enquanto ainda mostra imagens de outra, de modo a conferir a impressão de uma passagem mais fluida entre temas.

Além dos “ganchos”, utiliza-se também “interlúdios”, seqüências contemplativas que servem para separar blocos ou trechos de um bloco. Para essa função, são privilegiados planos gerais externos do presídio; um tipo de interlúdio recorrente é o pôr do sol na Casa de Detenção, caracterizado pelo tema “Ave Maria” de Gounod tocado pelos alto-falantes nesse horário.

Por fim, de modo a aprofundar a análise da relação entre cineasta e participantes instaurada em *O Prisioneiro*, evoquemos as diretrizes propostas anteriormente.

1.1) O que o cineasta pede que se filme?

Através do resultado que o espectador pode conferir no próprio filme, deduz-se que dos detentos que participam do projeto de Sacramento é demandado o registro das atividades cotidianas que se dão no interior da Casa de Detenção. Trata-se de um recorte temático - pré-

requisito à atividade de “redução conceitual” que permite traduzir a realidade em filme – que complementa uma série de outros recortes, espaço-temporais: a definição da Casa de Detenção como cenário, do período durante o qual seriam captadas as imagens.

Os recortes produzidos por documentaristas não são necessariamente restrições rígidas; são sim, freqüentemente, planejamentos abertos ou permeáveis à interferência do real e das pessoas que o cineasta se propõe a filmar. Isso é bastante evidente na análise de *Tarumã* por Bernadet, caso em que o depoimento da habitante da região que dá nome ao filme seduz e seqüestra a atenção da câmera¹¹⁰. No caso de *O Prisioneiro*, a abertura à contingência é estabelecida em certa medida *a priori* através da instauração de um “dispositivo”: há recortes que devem ser respeitados (e que os participantes não podem descumprir, uma vez que estão confinados ao espaço do presídio por forças maiores que a do cineasta), e há aberturas a serem exploradas (esse “dispositivo” permite, por exemplo, a escolha pelos participantes de temas, incluídos na temática das atividades cotidianas do interior do presídio, com os quais preferem trabalhar: o trabalho, a religião etc.).

Entretanto, há algo de tático no planejamento produzido por Sacramento e equipe. Isso porque montam seu “dispositivo” dentro e ao redor da instituição prisional, sendo ela um dispositivo de poder dos mais repressores. Há uma negociação, é claro, entre cineasta e a diretoria da cadeia, sem cuja benção o projeto teria fracassado. Mas o controle da prisão não é cedido ao cineasta, e assim ele deve agir em espaço alheio sob certas regras que lhe são impostas, aproveitando as oportunidades conforme surgem.

De fato, uma das motivações que levam o cineasta a optar por um “dispositivo” no qual a câmera é cedida aos detentos é a restrição à qual lhe sujeita o dispositivo do presídio, que restringe sua circulação no espaço, impedindo seu acesso a certos lugares em certos momentos. Percebemos indícios disso, por exemplo, na seqüência em que a equipe entrega a câmera através da pequena abertura das portas das celas de castigo, passando rápidas instruções aos detentos ali confinados que não haviam participado do curso de vídeo. O planejamento do cineasta é tático na medida em que requer um ajuste em relação às limitações impostas pela instituição presidiária, e estratégico no modo como mobiliza o trabalho dos detentos a partir de um território – este mais abstrato – constituído pelo dispositivo cinematográfico documentário e seu repertório de recursos expressivos. Sacramento, então, se

¹¹⁰ BERNADET. *Cineastas e imagens do povo*, p. 121.

apropria das restrições da cadeia para produzir seu recorte: os detentos irão filmar as atividades cotidianas do interior do presídio, justamente porque dele não podem sair.

Podemos apontar, ainda, outros pretextos que levaram Sacramento a optar por essa estratégia e por esse recorte. Um deles consiste no fato de que a condição da Casa de Detenção é emblemática de um problema muito mais geral, que diz respeito a toda a situação carcerária do país; mas essa relação particular/geral aqui se deve antes à importância simbólica do Carandiru no imaginário nacional que a um esforço retórico por parte do documentarista, como era comum nos filmes do “modelo sociológico” do documentário definido por Bernadet ou do “modo expositivo” descrito por Bill Nichols. *O prisioneiro* se distingue desses modelos pelo fato de que não trata de um argumento formulado a partir de um conhecimento *a priori* – seja uma investigação de cunho político, antropológico ou mesmo sociológico. É no próprio núcleo do filme, naquelas cenas que surgem da relação entre cineasta e detentos, que é adquirido conhecimento sobre aquela situação. A passagem da câmera às mãos dos detentos é uma estratégia para a investigação daquela realidade, e o registro produzido por eles é mais que mera ilustração de um argumento – é o próprio fundamento do discurso do filme. Além de tudo isso, *O Prisioneiro* não expõe uma problematização didática da situação nem pretende apresentar soluções. Diferentemente dos filmes que podem ser encaixados nos modelos sociológico ou expositivo, no filme de Sacramento a fala do especialista denota justamente a insolubilidade do problema e a impotência diante das questões que emergem daquelas imagens.

À necessidade de investigar aquela realidade de difícil acesso soma-se uma preocupação que é, em certa medida, ética. Se os documentaristas do modelo sociológico assumiam a responsabilidade de – munidos de um conhecimento científico sobre a situação – representar o povo, Sacramento tem de lidar com o fato de que filma pessoas reais que possuem opinião própria sobre como desejam se ver representadas, e que, até então, haviam tido pouca influência sobre os clichês disseminados pela ficção e pelo jornalismo. Confrontados durante o curso com imagens da mídia sobre a realidade nos presídios, os presos diziam não se reconhecer. Parte do que é requisitado aos participantes poderia então ser formulado como um questionamento, explica o próprio Sacramento.

“(…) a nossa proposta para eles foi essa: se a imagem que está sendo gerada de vocês no filme está errada, quem tem o conhecimento para gerar uma imagem cativa? Vocês têm esse direito, a gente está dando a chance de vocês fazerem isso. O filme é

um esforço de construir essa imagem deles a partir deles próprios, para que eles pudessem se reconhecer no filme.”¹¹¹

Trata-se de uma convocação expressa por um trabalho de superação dos clichês midiáticos sobre o tema, assim como da representação que povoa o imaginário de boa parte da sociedade acerca da figura do detento. Trata-se também de uma estratégia inteligente de recrutamento por parte de Sacramento: convencer os detentos a compartilhar seu desejo pelo filme. Para cumprir essa missão, os participantes se lançam ao registro das variadas atividades que praticam no interior da cadeia, visando demonstrar que há ali mais que violência, num esforço para conferir humanidade àquelas figuras que são reduzidas pelo sistema a números de prontuários.

1.2) Como se dá a passagem da câmera?

Em uma das poucas seqüências de *O Prisioneiro* nas quais somos levados ao lado de fora do presídio, nos deparamos com um retrato da ansiedade que precede o dia de visita na cadeia: uma multidão de parentes, parceiros e amigos aguarda a permissão de entrada junto ao portão. Em um movimento panorâmico, o olhar do cinegrafista desliza sobre as sacolas junto aos pés dos visitantes.

Até certo ponto, a passagem da câmera aos participantes funciona à maneira dos presentes que os visitantes trazem para os detentos: ambos devem passar pelo crivo da instituição – que proíbe a entrada de artefatos ilícitos ou danosos – para adquirir, no contexto da detenção, usos imprevistos. Há limites para essa comparação, e devemos nos questionar se, além da oportunidade de participação e co-autoria do filme, algo foi mesmo presenteado aos prisioneiros. Sabe-se que os aparelhos não o foram, segundo o próprio cineasta:

“Existia uma idéia de que a gente poderia doar aquela câmera para eles, e que pudesse ser feito um trabalho nesse sentido. Mas primeiro a gente percebeu que não existia a possibilidade concreta de criar um núcleo de produção de imagens lá dentro. Eles não tinham sequer um computador. A gente chegou a doar a televisão que a gente usava. Seria, na verdade, um trabalho até demagógico se quiséssemos virar e dizer: ‘fomos lá, deixamos uma câmera e agora eles não fizeram nada com isso’. Realmente não existia uma possibilidade concreta disso evoluir.”¹¹²

Se os aparelhos são retomados ao fim do projeto, o que dizer da experiência adquirida pelos prisioneiros? O curso de vídeo e som ministrado quando do início da produção é

¹¹¹ SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹¹² SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

certamente um dos aspectos mais notáveis da estratégia de Sacramento. Tratava-se, entretanto, de conferir aos prisioneiros o repertório mínimo necessário para que seu trabalho satisfizesse as exigências do dispositivo cinematográfico. A preocupação central da equipe, quando do curso, era capacitar os participantes para que as imagens produzidas por eles correspondessem às suas intenções, como fica evidente na descrição de um dos exercícios aplicados, no qual os presos praticavam o enquadramento através de câmeras fotográficas descartáveis:

“Muitas vezes alguém dizia que queria fotografar um vaso com flores, mas aí tinha um corredor inteiro com um pequeno vaso de flores, então eu dizia que a foto estava muito ruim, porque não é o que você queria mostrar. Seria melhor se estivesse de tal e tal forma. Então a gente foi discutindo esse olhar sem dizer para eles o que era certo e o que era errado.”¹¹³

Não era, portanto, o objetivo do curso conceder aos detentos qualquer experiência profissional que fosse útil para além daquele projeto. “Dizíamos que aquilo não era um curso profissionalizante, que não íamos profissionalizar ninguém, que íamos, se possível, realizar um filme ali dentro, e se eles quisessem ficar junto de nós, faríamos o filme”¹¹⁴.

Há quem questione, então, se, ao invés de doação ou generosidade por parte do cineasta, há roubo das imagens e exploração do trabalho dos detentos. “O Prisioneiro rouba as imagens de seus personagens tanto quanto um filme ficcional roubaria os sentimentos de seus atores, a emoção de seu músico, a afecção luminosa de seu fotógrafo, a criatividade de seu roteirista, o senso de ritmo de seu montador”¹¹⁵, defende o crítico. “Entre os que vêm apenas um ‘roubo’ e os que vêm um ‘dar-a-voz’ há algo em comum: a idéia dos personagens-internos como marionetes indefesas. Fiquemos, pois, com uma terceira e mais propícia opção: a do pacto, da troca”¹¹⁶. O que é para o detento uma oportunidade de produzir uma representação de si que escape dos clichês da mídia, é também uma distração da rotina da cadeia ou mesmo uma chance de mandar um recado para os amigos e familiares. Em troca de tudo o que recebem, os detentos pagam com seu trabalho, sim – se nos parece que Sacramento explora o trabalho dos detentos, devemos lembrar que estes têm uma dívida para com a sociedade e o trabalho é uma forma de pagamento aceita pela instituição, que prevê uma redução de pena proporcional ao tempo de trabalho no presídio. E o trabalho que é oferecido no filme de Sacramento possibilita aos detentos, ainda, cobrar da sociedade o que esta por sua vez lhe deve: reconhecimento.

¹¹³ SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹¹⁴ SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹¹⁵ BRAGANÇA. *O Escuro da luz*. Artigo disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹¹⁶ BRAGANÇA. *O Escuro da luz*. Artigo disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

Conforme descrevemos anteriormente, compreendemos a estratégia dos diretores nos filmes que compõem nosso *corpus* como um “dispositivo”, ou seja, uma organização das condições da relação que conduz e permite aos participantes desenvolverem parte do trabalho dos cineastas. Esse aspecto é de algum modo evidente na descrição de Sacramento de algumas de suas pretensões iniciais:

“Eu pensei um filme que era para ser dirigido por um montador, em que talvez eu não precisasse sequer estar no set de filmagem. A minha vontade, quando eu estava concebendo o filme, era ir lá, dar o curso, ficar um tempinho e depois ficar numa ilha de edição recebendo o material todo dia, uma hora, duas horas de material. É claro que não foi assim que a coisa se deu. Em muitos dias eu não estava presente, é verdade, às vezes em cenas muito importantes (...). O filme permitia isso, que eu não estivesse presente (...).”¹¹⁷

Em *O Prisioneiro*, entretanto, a equipe tem de lidar com o fato de que muitas das condições estão além de seu controle; são ditadas pelo dispositivo do cárcere, pela administração da prisão, ou mesmo pelas organizações e hierarquias internas que permeiam a cadeia. Isso gera uma incerteza com relação ao resultado da estratégia, resultando na necessidade de um acompanhamento mais próximo do “dispositivo” durante seu funcionamento.

Assim, se em *Rua de Mão Dupla* o cineasta podia definir as condições do “jogo” e em seguida se retirar, deixando o participante por sua própria conta, em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* temos um “dispositivo” que é constantemente verificado, ajustado. Não há no filme de Sacramento um momento específico da passagem da câmera às mãos dos detentos. O que há é um (quase) contínuo acompanhamento do trabalho dos participantes. Ao contrário do isolamento de cada participante em seu respectivo monólogo, como ocorre na obra de Guimarães, em *O Prisioneiro* passa-se a câmera de mão em mão: de detento para detento, entre estes e os membros da equipe, ou através das frestas como um modo de quebrar o isolamento ao qual são impostos alguns dos internos.

Esse acompanhamento, que nasce também de limitações técnicas – a dificuldade dos prisioneiros operarem o sistema de captação de som, reconhecida pela equipe durante o curso, por exemplo –, resulta em uma proliferação, no material captado, de imagens auto-reflexivas (Figura 10). A equipe filma os detentos enquanto estes filmam; por sua vez, os detentos filmam uns aos outros e a equipe. O acompanhamento resulta, também, em um aprofundamento do conhecimento do cineasta sobre as facetas da vida no presídio. Os participantes são seus guias nesse trajeto, mas ele e sua equipe adentram aquela realidade, ao

¹¹⁷ SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

invés de conhecê-la apenas através do material produzido pelos prisioneiros. Isso quer dizer que, quando da montagem, há uma chance maior de os responsáveis conhecerem e respeitarem o contexto no qual as imagens foram captadas (sabemos que Sacramento, ele próprio um montador, acompanhou o trabalho de montagem de Idê Lacreta).

1.3) Que espaço é concedido aos participantes?

Questionar que espaço a estratégia do cineasta concede aos detentos é tratar tanto das limitações que lhes são impostas quanto ao grau de abertura que lhes é permitido. Em *O Prisioneiro* essas são questões complexas, uma vez que não podemos dizer ao certo quem está no controle do espaço da Casa de Detenção. É do cineasta quando ele determina onde se pode ou não filmar; é do dispositivo carcerário na medida em que os regulamentos limitam a circulação tanto dos prisioneiros quanto dos cinegrafistas, que no caso são visitantes; é da administração do presídio que concede e cancela privilégios de trânsito entre os pavilhões, tanto para os internos quanto para a equipe; e é dos prisioneiros e de suas hierarquias clandestinas, que exercem controle através de relações de influência e da ameaça da violência.

Devemos atentar, em primeiro lugar, ao controle que é exercido pelo cineasta. Foi ele quem definiu a Casa de Detenção como o recorte do real a ser tratado em seu filme e, em certa medida, lucra com as restrições impostas pela instituição carcerária. Essas restrições garantem o foco do trabalho de captação de imagens dos participantes, permitindo que o cineasta deixe a cargo dos próprios detentos a escolha dos sub-temas com os quais desejam trabalhar. Essa relativa liberdade traz consigo a vantagem de permitir que os participantes tratem de temas que lhes são familiares, ou cujo acesso lhes seja facilitado graças à pertença a determinado pavilhão ou mesmo graças a relações interpessoais. É o caso da união imprevista entre Lagoa, um dos participantes do curso, e Rodrigo, detento influente na organização interna do Pavilhão 9, para investigar as atividades daquele lugar.

Por outro lado, as restrições institucionais à circulação do cineasta e sua equipe não chegam a ser um obstáculo, uma vez que, como disse Sacramento, o filme permite sua ausência. Essa limitação acaba por proporcionar seqüências memoráveis, como é o caso do bloco e clímax do filme, “*a noite de um detento*”, notável particularmente, embora não apenas, pelo fato de os detentos estarem isolados na cela.

Há um aspecto forte de negociação no relacionamento entre equipe e detentos. Se o poder sobre as condições de produção do filme pertence ao cineasta, e ele concede aos prisioneiros a participação na construção de uma nova representação da realidade carcerária, é porque ele tem algo a ganhar em troca. Ele ganha, é claro, material para produzir uma perspectiva inovadora sobre seu objeto, e a inovação tem certo valor no dispositivo cinematográfico. Mas um ganho não menos importante é aquele que os detentos têm a oferecer, além de seu trabalho, e que é crucial para a concretização do projeto: o acesso a todo um conjunto de atividades clandestinas, que se dão nas brechas da instituição prisional. Há perigo para o intruso que, por melhores que sejam suas intenções, desconhece as hierarquias e códigos de conduta implícitos do interior da cadeia, como revela Sacramento em uma anedota:

“Conforme íamos conquistando a confiança e o afeto dos presos, conquistávamos também a raiva dos funcionários. Eles nos viam muito próximos dos presos e achavam que estávamos dando bola para vagabundos. Um deles, maldosamente, disse: ‘Vocês continuam andando por aí, sem escolta... Qualquer hora vão jogar um cobertor em cima de vocês e vão chegar aqui com 40 facadas.’”¹¹⁸

O participante Nal avisa: “uma palavra mal colocada pode custar até a sua própria vida.” A ameaça chocante da violência, que emerge em cena na fala e nas terríveis imagens dos cadáveres fotografados por esse detento, desempenha um papel central nas relações de forças entre os prisioneiros, como explica o médico e autor Drauzio Varella:

“A força física vale na rua. Dentro da cadeia, não, porque, uma hora você dorme. Na cadeia é preciso haver regras de convívio. E as regras tem de ser muito bem obedecidas. Para serem obedecidas, tem de haver castigos fortes, impostos rapidamente. Não há o intervalo entre condenar e punir. Na cadeia você comete o crime de manhã, na hora do almoço está pagando por ele.”¹¹⁹

Contrariando, então, a previsão do funcionário citado por Sacramento, a companhia dos participantes é para a equipe uma escolta muito mais eficiente que seria a companhia de policiais. Isso porque os detentos conhecem as regras internas que não devem ser transgredidas e, acompanhando os documentaristas, assumem a responsabilidade, diante dos demais prisioneiros, sobre o comportamento dos “intrusos”.

¹¹⁸ SACRAMENTO. *Carandiru das letras olha para o Carandiru da telona*. Entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

¹¹⁹ VARELLA. *Carandiru das letras olha para o Carandiru da telona*. Entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

O projeto de Sacramento funciona, assim, de modo análogo àquela estratégia tão cara à pesquisa de cunho antropológico, a observação participante¹²⁰. Ao invés de apenas tomar parte nas atividades dos detentos, entretanto, o cineasta os recruta para que se tornem também, em certa medida, pesquisadores – documentaristas honorários.

2) O filme dos participantes

São 14 os detentos que participaram do curso de vídeo e foram instruídos na operação das câmeras de vídeo e microfones. Não sabemos se todos filmam, mas há prisioneiros que não tomaram parte do curso e são convidados a auxiliar a produção em determinadas circunstâncias. Entretanto, os detentos não se limitam à captura de material bruto. Eles não apenas produzem imagens, mas também definem temas, escrevem seus próprios roteiros, depõem, apresentam – imitando a *mise en scène* do anfitrião de programa de TV ou âncora de noticiário (Figura 11) –, narram e comentam. Se, de um lado, o cineasta constrói seu argumento a partir da montagem nos “movimentos” que identificamos, de outro, o “núcleo” do filme, no qual são exibidas as imagens do interior do presídio, é permeado pelos discursos dos detentos, muitos deles recorrentes. Destes, identificamos quatro tipos principais.

O primeiro desses discursos notáveis surge do rap de Krik e FW: “Realidade na tela, Pavilhão 8. Aí, rapaziada, o filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade. Esse é o nosso auto-retrato”. Essa fala, que reforça o aspecto auto-reflexivo do filme, será repetida em outras ocasiões no decorrer da projeção, e remete ao discurso televisivo, como aponta o jornalista Ruy Gardnier:

“Uma coisa interessante é que a frase que talvez seja a mais recorrente no filme consiste neles falando ‘essa que é a realidade’. E, ao se falar aquilo que você sabe de antemão que era o discurso da televisão, certamente o que eles tinham em mente era ‘isso aqui é a realidade, não aquilo que aparece na televisão’.”¹²¹

¹²⁰ A observação participante é um conjunto de técnicas de pesquisa que visam obter uma relação de íntima familiaridade com um determinado grupo, e envolve uma série de métodos, como entrevistas informais, observação direta, participação na vida do grupo, análises de documentos produzidos no grupo, auto-análises e histórias de vida. Schwartz e Schwartz, conforme explica Haguette (1987), caracterizam a observação participante pelos seguintes fatores: a presença constante do observador no contexto observado e a interação face a face como pré-requisitos; a finalidade de coleta de dados; um papel de observador que pode ser revelado ou encoberto, formal ou informal, parte integral ou periférica quanto à estrutura social, em um espaço de tempo tanto curto como longo; o papel ativo do observador enquanto *modificador do contexto* e, ao mesmo tempo, como *receptáculo de influências* do mesmo contexto observado.

¹²¹ GARDNIER, Ruy, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

A necessidade de atestar a veracidade do registro é sintoma de uma descrença nas representações construídas pela mídia decorrente da distância que os detentos podem observar entre o mundo que vivenciam e os clichês difundidos de maneira irresponsável pela ficção e pelo jornalismo. Em oposição a essa representação “ilusória”, oferece-se um registro documental assegurado pela “palavra de honra” dos prisioneiros. “Aqui você não tá filmando um negócio que parece que é e vocês vão apresentar como o que é, vocês estão filmando a realidade mesmo...”; ou ainda, no discurso que precede a faxina: “tudo o que a imprensa divulga a respeito da nossa realidade lá fora não tem nada a ver, a realidade é a que nós estamos mostrando aqui.”

Sacramento explica a dificuldade dos participantes em escapar de um maniqueísmo da representação verdadeira contra a representação manipulada:

“Para eles era muito claro que estavam fazendo um filme mostrando a Realidade e a Verdade, as duas coisas com letra maiúscula, como, aliás, acontece com todos os grupos de rap, que se colocam como porta-vozes de uma verdade. Quando a gente começou a dar esse curso, ele não era só de operação de microfones, ou de câmeras, a gente mostrava filmes também e discutia a linguagem, a construção dos personagens. Mostrávamos documentários também, o que é mostrado, o que não é mostrado. Eles foram pensando um pouco em cima disso. E eu sempre falava para eles que a gente ia fazer um documentário possível, que a gente ia mostrar um recorte da realidade, mas isso nunca entrou no nível de consciência deles. Esse tipo de crítica sobre a linguagem não estava em pauta, talvez estivesse em pauta



(11).

comigo depois, com minhas dúvidas de montagem. Para eles, e para nós, enquanto estávamos junto com eles, captávamos, sim, momentos da realidade, que depois seriam manipulados, e que estavam sendo manipulados ali de uma maneira muito objetiva, tanto por nós quanto por eles.”¹²²

Essa fala remete ainda ao segundo tipo de discurso recorrente, o do detento que reclama para si e seus companheiros a autoria de algumas das imagens, reivindicando a assinatura e assumindo a responsabilidade e autoridade sobre a veracidade delas. “Todas essas partes que vocês vão ver são partes que a gente gravou, mesmo, (...) p’ra mostrar p’ra vocês que são todos fatos reais, verdadeiros e verídicos”. Aqui os presos se fazem de anfitriões ou apresentadores: “nós gravamos alguma coisa e eu vou mostrar p’ra vocês o que nós fizemos aqui na academia do Pavilhão 2”; ou “Somos do Pavilhão 9 e queremos apresentar um pouco da realidade da cadeia”.

Para os detentos, há certa dificuldade em conciliar o pedido do cineasta – de que contradigam os clichês da mídia – com sua própria intenção de realizar um apelo ao espectador. Daí surge o terceiro tipo de discurso, em tom de desculpas sobre a maioria dos aspectos da vida na cadeia que, do ponto de vista do prisioneiro, podem diminuir a simpatia de quem assiste ao filme. Os detentos justificam de atividades esportivas ao uso de drogas como distrações que tornam a prisão tolerável: “o esporte é um lazer p’ro preso, (...) areja a cabeça”; “P’ra sociedade isso aqui é uma coisa do mal, mas p’ra nós, que somos presos (...) a nossa paz tá aqui na droga, na maconha.” Procuram também justificar a violência, necessária para garantir a ordem entre os prisioneiros: “ninguém dá valor p’ra minha vida, então, eu, que sou o dono da minha vida, tenho que dar valor p’ra ela”.

Finalmente, o quarto tipo de discurso que identificamos é o que se vale da oportunidade concedida por Sacramento como uma plataforma para uma súplica ao espectador: “a vida da gente aqui tá sendo muito cruel”; “pelo amor de deus, faça alguma coisa por nós”; “nós somos seres humanos, somos trabalhador, cumpridor do nosso dever, e nós espera que um dia a justiça olhe mais p’ra nós”.

2.1) Como o participante filma?

Nesse trecho que chamamos de “núcleo”, no qual consiste quase toda a duração do filme, percebemos uma evolução sutil do papel do detento que filma. Se essa mudança quase gradual é resultado de um aprofundamento da relação entre cineastas e participantes com o

¹²² SACRAMENTO, em entrevista disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

passar do tempo, ou se é um efeito favorecido pela montagem, é difícil dizer. O fato de que os prisioneiros filmam, com o acompanhamento e a orientação da equipe, é explicitado bem cedo, através de seqüências-chave já mencionadas. Nos blocos iniciais, entretanto, os participantes filmam ainda de maneira contida, convencional. Beá anuncia a seqüência em que será mostrado o trabalho que produziu na academia do Pavilhão 2. Um detento calça as luvas de boxe, soa o gongo, vemos o combate; difícil dizer se essa pequena narrativa é fruto de um dos exercícios propostos no curso de vídeo ou se é produzida na montagem.

Relembrando que, no estudo das imagens produzidas pelos participantes, interessa-nos menos os significados convencionais de certos recursos expressivos que seus usos dentro de determinadas circunstâncias, devemos resgatar a caracterização de Certeau acerca da prática da língua e procurar extrapolá-la para tratar do ato de filmar. Como já mencionamos, o autor enumera os traços/efeitos dessa prática que lhe servirão como categorias para uma análise das atividades cotidianas das figuras ordinárias pautada mais pelos “contextos de uso” que por sentidos convencionais. O primeiro desses traços, e que aqui nos interessa, é uma atualização das possibilidades da língua pelo ato de falar, ou seja, uma efetuação do sistema lingüístico. A partir de Flüsser, tratando da imagem técnica, entendemos como a “imaginação” do aparelho o conjunto de todas as suas possibilidades, um campo vasto no qual se incluem os territórios de diferentes estilos e gêneros, com seus usos típicos de certos recursos expressivos.

Através do curso ministrado pelo documentarista e sua equipe, os detentos adquiriram um conhecimento básico sobre os usos convencionais de certos recursos. Cada participante trabalhará com esse repertório limitado, *programado* pelo cineasta, mas contará com uma relativa liberdade na ocasião de aplicá-lo diante dos temas que escolherá filmar. É nesse momento da aplicação, da atualização da programação, que, diante de alguma exigência do contexto da cena, de um desejo de experimentar ou de comunicar um determinado sentido, o modo como o participante filma se altera de maneira imprevista.

Compreendendo, na quase infinita imaginação do aparelho, como *territórios* os agrupamentos de recursos privilegiados, tornados convencionais, resgatemos a noção de *desterritorialização* para dizer do modo como os usos calculados do aparelho são abandonados ou reapropriados em determinadas circunstâncias. Deleuze, conforme explica Zourabichvili¹²³, distingue entre dois tipos de desterritorialização: a *relativa* e a *absoluta*.

¹²³ ZOURABICHVILI. *Vocabulário de Deleuze*, p. 45.

Enquanto a primeira resulta em uma “reterritorialização” sob outro modo, a última consiste em uma suspensão das formas que testa os limites do território, verifica que grau de desorganização ele suporta sem explodir.

Em primeiro lugar, tratemos daquelas ocasiões em que, diante de alguma exigência da situação de filmagem, abandona-se os recursos convencionais. São suspensões das formas estabelecidas, desterritorializações “absolutas” – se consideradas em relação aos “territórios” formados por certos recursos típicos no interior da imaginação do aparelho – que ocorrem de maneira contingencial em breves momentos. Um deles se dá em um dos primeiros “blocos” do filme, composto pelas primeiras cenas em que a autoria é anunciada como sendo dos próprios prisioneiros, uma série de planos pouco convencionais, que culmina naquele que nos interessa: o instante em que o detento filma e participa de uma partida de futebol. Enquanto corre, o enquadramento se descontrola; o movimento torna as figuras indistintas; o quadro vacila ainda mais, é como se a câmera perdesse o fôlego. A bola já não se vê. Vemos apenas a comemoração do gol.

Em outro momento, ao visitar as celas de seguro, um integrante da equipe passa a câmera pela janela da porta de ferro e dá algumas instruções sobre sua operação (Figura 12). Dentro da cela lotada estão prisioneiros que, diferentes dos demais que filmam, não têm nenhum domínio sobre os usos da câmera. Nas mãos de um



(12).

deles o enquadramento é trêmulo, desequilibrado. Passa das paredes ao chão coberto pelos corpos deitados dos detentos; tenta dar conta da cela inteira, deslizando por suas superfícies. É a irregularidade daquela realidade que gera a suspensão. A falta de espaço não permite que filmem. Vemos apenas rostos em *close up*, não há como filmar os corpos. O detento tenta mostrar a rede em que dormem, mas falha.

Mais pertinente, entretanto, é a desterritorialização relativa, que “consiste em se reterritorializar de outra forma, em mudar de território”¹²⁴. Isso porque essas seqüências demonstram uma iniciativa por parte dos participantes em produzir novas combinações, reapropriar-se de recursos de diversas fontes para filmar de novas maneiras. O primeiro momento em que percebemos isso é em um dos blocos sobre o esporte na Casa de Detenção. O detento filma uma partida de futebol, correndo entre os jogadores. Em seguida, ele se vira: outro prisioneiro lhe chama a atenção de uma das janelas acima. Há um corte, e logo acompanhamos a partida filmada daquela janela, por entre as grades, de um ponto de vista que imita o ângulo privilegiado nas transmissões esportivas televisivas (Figura 13).

Outro momento em que ocorre uma reinvenção inusitada é aquele em que os participantes se lançam à escuridão do pátio, numa tentativa de mostrar os ratos que infestam o presídio. As pestes, é claro, correm do foco luminoso das lanternas. Os detentos, então, pousam as câmeras no chão, como se fossem ratoeiras (Figura 14). Os animais passam



(13).



(14).

¹²⁴ ZOURABICHVILI. *Vocabulário de Deleuze*, p. 45.

pelo enquadramento, aproximam-se do aparelho como jamais fariam se este estivesse nas mãos dos ameaçadores seres humanos. Ouvimos a conversa dos prisioneiros, que se distraem com outros assuntos enquanto, tais quais câmeras de vigilância imóveis, os aparelhos operam sua captura.

Além desses, trecho preñado de possibilidades de análise é aquele nomeado pelo letreiro “*noite de um detento*”. Este bloco é uma das poucas ocasiões em que há certeza sobre a autoria das imagens, uma vez que na cela havia apenas detentos. São os presos Joel e Marcos que se propõem a filmar a passagem da noite na cela. Logo de início presenciamos as dificuldades dos presos com o aparelho, enquanto um deles tenta iniciar a gravação no papel de anfitrião, influência de um modo televisivo e jornalístico.

Um dos detentos brinca com a câmera na janela. Filmando a cena oferecida entre as grades, mais uma vez a câmera segue a locomotiva que passa. “O sonho de todo mundo aqui é pegar esse metrô para ir embora para casa”, confia o detento. Enquanto descreve a paisagem, apontando os prédios conhecidos da região, a ferramenta *zoom* da câmera parece assumir nova potência: não apenas aproximar-se daquilo que está distante, mas escapar, passar entre as grades, deixar o presídio; aproximar-se do *fora*.

É quando um dos detentos retira de seus pertences fotografias e cartas da família e amigos que a forma do discurso, hesitante e pessoal, fica evidente. Naquele momento não é uma atividade documentária a prática do filmar; sequer são elementos da televisão que são tomados emprestados. Os prisioneiros se baseiam numa forma discursiva que lhes é bem mais familiar no contexto da Casa de Detenção. Com falas como “eu gostaria de mostrar”, as formas consagradas sofrem uma desterritorialização relativa, e são reterritorializadas sob a forma de uma *carta ao espectador*.

Em cena anterior, a câmera nos mostrou com cuidado a correspondência do presídio, em breves planos detalhe de envelopes, cada canto coberto de pequenas mensagens como “vai com Deus, carteiro”; ou “vê se acha esse mano pra mim”. A sequência nos mostra que o correio tem sido a principal forma pela qual os detentos se comunicam com o lado de fora, com suas famílias, através da qual eles já vinham realizando essa atividade de descrição da vida cotidiana na Casa de Detenção. Em *a noite de um detento*, a filmagem se transforma, gradualmente, na redação de uma carta ao espectador. Enquanto filma a janela, o detento se dirige diretamente a nós: “Tem vez que falta até palavras para mostrar para vocês o que realmente penso. E espero que todos vocês que estão vendo agora tenham um minuto para

parar e imaginar como seria se vocês estivessem passando cinco anos da sua vida longe da família, longe de todos.”

2.2) De que modo o participante toma posse da câmera?

As imagens produzidas pelos participantes em *O Prisioneiro* são, em diferentes medidas, dotadas de uma qualidade que evoca o recurso da “câmera subjetiva”. São cenas nas quais o movimento do quadro traduz, em certa medida, o gesto ou o modo de andar do participante, e sua voz acompanha a imagem, em “*off*”, comentando aquilo que ele olha através do aparelho. São imagens que não podem ser separadas do contexto da cena, ou mesmo do próprio filme, pois é graças ao conhecimento prévio de que os detentos participam das filmagens que sentimos intensamente a presença daquele que filma como uma pessoa real, que existe para além do filme. Uma espécie de *auto-mise en scène*, mas uma na qual o corpo do sujeito só é percebido por seus efeitos na imagem que é produzida. Um detento filma como quem olha por sobre o ombro do outro, que mostra os registros das apostas no campeonato de futebol; um olhar percorre a cela, do aparelho de TV às paredes decoradas por figuras pintadas; outro observa os guardas pela janela, vacila sem rumo até ser atraído pelo ruído da locomotiva que passa ao longe. Vemos esse tipo de imagem nas várias seqüências em que os detentos percorrem os corredores de seus pavilhões. Vemos no depoimento em que o prisioneiro olha diretamente para a câmera, indicando que aquele que filma é também quem o entrevista. São seqüências irregulares, pontuais, mas que crescem no decorrer do filme, culminando na “*noite de um detento*”, cena em que a câmera se funde ao olhar do prisioneiro, que se surpreende e se emociona com as imagens que filma.

Resgatemos os traços e efeitos da prática da língua, citados por Certeau. O ato de falar seria caracterizado ainda por uma apropriação da língua por quem fala e pela implantação de um interlocutor e constituição de um contrato relacional: há alguém que fala, e que fala a alguém. Já discutimos as possibilidades de reapropriação da linguagem através das combinações inusitadas produzidas pelos prisioneiros. Essa apropriação diz algo sobre os participantes – que são consumidores de televisão, que revelam seus sentimentos através da correspondência impressa. Juntamente com o efeito de “câmera subjetiva”, estabelecem o participante como quem fala, ao menos no contexto de determinada cena. E é na fala desses detentos que podemos perceber a quem eles se dirigem, a quem mostram as imagens que filmam. Eles falam ao espectador, que estabelecem como alguém que está fora e desconhece a

realidade da vida no presídio. É alguém que, os detentos esperam, pode se comover e talvez mobilizar-se para alterar sua condição.

2.3) De que modo os participantes habitam o espaço que lhes é concedido?

Sabemos que, apesar do recorte produzido pelo cineasta, e das restrições impostas pela instituição carcerária, parte significativa do controle sobre aquele espaço cabe aos detentos. Com suas hierarquias internas eles instauram, sim, um tipo de território, mas a maioria de suas atividades são táticas por excelência. As paredes dos pavilhões, manifestações concretas da natureza repressora da instituição, transformam-se em suporte para colagens e pinturas. Com materiais improvisados, os presos criam objetos artísticos, tatuagens, destilam cachaça ou até produzem armas. Certamente não são estranhos à necessidade de aproveitar, da melhor maneira que podem, as ocasiões que lhes são oferecidas.

E o fazem. Sabemos que, ao comentar e descrever o que filmam, introduzem seus próprios discursos no filme, mandam recados e realizam um apelo ao espectador. Sabemos que inventam modos próprios de filmar, a partir da reapropriação de recursos de outros gêneros ou mesmo de outros suportes. Chegam ao ponto de aproveitar a ocasião da realização do filme, em especial da presença da aparelhagem de captação de som, para gravarem seu *rap*, cena quase como um videoclipe a que assistimos no filme.

Em *O Prisioneiro* explica-se, através de imagens auto-reflexivas, da montagem, da fala dos detentos e do letreiro final, a relação através da qual produziu-se o filme. Isso significa que, quando assiste a esse documentário, o espectador está ciente, até certo ponto, do contexto no qual as imagens foram produzidas, das ocasiões em que os presos filmam. Parte disso, é claro, está aberto à especulação, uma vez que o filme não dá a maioria dos detalhes, mas o espectador tem uma idéia geral do “dispositivo” organizado pelo cineasta.

Tudo isso irá contribuir, juntamente com o discurso dos participantes, que insistem em afirmar que *estão ali*, sofrendo, naquele lugar, naquele instante, para definir o momento do encontro entre cineasta e seus objetos/colaboradores. Trata-se, nos termos de Certeau quanto à prática da língua, da instauração de um presente, da organização de uma temporalidade e da existência de um “agora” – que para o espectador se torna um “então” – que é a presença no mundo.

Se a apresentação, através dos letreiros e da seqüência da implosão revertida, situa o espectador quanto ao momento e lugar do encontro que instaura o filme, por outro lado o encerramento, incluindo os depoimentos das autoridades, a cena da inauguração de novas vagas carcerárias e o poema do trovador Claudinho, assegura que aquela realidade está a se repetir enquanto assistimos ao filme.

O que interessa-nos, entretanto, é o fato de que tudo aquilo que é produzido pelos participantes é indissociável do contexto da relação, da diferença de poder e de conhecimento entre cineasta e detentos, do “dispositivo” instaurado para gerir essa relação. Sem ao menos um vislumbre de tudo isso, não há como compreender as imagens produzidas pelos prisioneiros, uma vez que a prática destes depende do modo como lidam com as circunstâncias, como aproveitam a ocasião – seriam apenas mais algumas imagens lançadas num mundo já delas saturado.

Há um cinema, o documentário, que nasce de uma relação entre cineasta e mundo tomada pela fricção, pela resistência, por jogos de poder. Os filmes documentários que analisamos, a partir da estratégia de ceder o uso da câmera aos participantes, promovem a uma posição central a questão da propriedade dos meios de produção e trazem à tona uma tensão inerente ao encontro documental: a diferença ou assimetria das posições de cineasta e “participante”.

Fricção, resistência, poder, tensão. Esses termos somam-se às metáforas da guerra que emprestamos de Certeau em nossa análise, e parecem evocar a imagem de um embate iminente, um conflito que se anuncia – mas que jamais ocorre nos filmes que estudamos. Se há ali conflito, ele é muito mais sutil que esse grupo de palavras aparenta insinuar.

Isso porque, devemos admitir, o documentário não é um campo estratégico exemplar. É evidente nos filmes analisados que, mesmo quando a diferença de poderes ganha evidência, há um esforço por parte do cineasta, a instância do forte, de acolher a produção de seu outro. Não é um relação de simples oposição, nem de inimizade. Ao contrário, ambos os lados têm algo a lucrar com o encontro: o cineasta obtém o material para que seu filme se concretize; o homem ordinário ganha a oportunidade de, ao menos temporariamente e de acordo com um recorte limitado, experimentar a posição de produtor da cultura.

Podemos nos arriscar a dizer, ainda, que nestes filmes há menos embate entre cineastas e participantes do que poderíamos esperar de uma obra tradicional do tipo “interativo”, com seu método típico de entrevistas. Isso porque, ao recrutar os participantes para que realizem parte de seu trabalho, o documentarista borra a fronteira que delimita os lugares dos interatores no encontro documental. Seduzidos a trabalhar juntos em prol de objetivos em comum, os dois lados se interessam antes pela diplomacia que pelo confronto.

Praticamente não há conflito, então: se o participante age de acordo com as instruções do documentarista ele se torna como um membro da equipe deste; se insere no trabalho sua própria regularidade, se tenta torcê-lo de modo a atender suas próprias intenções, seu esforço é bem-vindo pelo cineasta, pois concede às imagens uma qualidade singular e atesta para a existência de vidas reais por trás daquelas visões. As atividades dos participantes, notamos em nossa análise, oscilam entre esses dois pólos.

Vimos como a estratégia e o “dispositivo” organizados pelos cineastas garantem simultaneamente o controle sobre a relação e um grau de abertura a determinações contingentes. Trata-se de um equilíbrio necessário à atividade do documentarista que vê seu campo como uma instância de produção de conhecimento sobre o mundo, e não uma mera atividade de fabricação de discursos a partir de conhecimentos já adquiridos.

Qualquer esforço de produção de conhecimento, nos ensinou a ciência, é tão bom quanto o forem seus *métodos*. Para toda uma geração recente de documentaristas, isso significou não apenas uma preocupação em afinar os instrumentos para o confronto com o real, mas também uma necessidade de colocá-los à prova diante do júri dos espectadores, tornando visível nos filmes o próprio processo de sua construção. Essa preocupação, como vimos, traduziu-se em uma ética participativo-reflexiva dedicada a “resolver as limitações contidas na assunção de que a subjetividade e o posicionamento social e textual do *ego* (como cineasta ou espectador) não são, em última instância, problemáticos”¹²⁵, a admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista, que enquanto produção de conhecimento “não se apóia em nenhum alicerce mais firme do que o próprio ato de produção”¹²⁶.

Rua de Mão Dupla e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, num movimento alinhado a essa ética, evidenciam, graças à estratégia inaugurada por Aloysio Raulino em *Jardim Nova Bahia*, a diferença de forças e as relações de poder inerentes ao encontro documental. Parte da força desses filmes está no fato de que o dispositivo cinematográfico torna-se evidente em seu trabalho de representação.

Por outro lado, também se sujeitam aos perigos da auto-reflexividade. O primeiro deles reside no fato de que a tentativa de explicitar os modos de construção sempre irá esbarrar num obstáculo, que é a necessidade de fazê-lo através de *mais* construção, desvelar a ilusão sem contar com outro recurso senão a própria ilusão. Isso produz o que Comolli chama de “logro”, ou *leurre*¹²⁷. A natureza do cinema é a de sempre esconder sua natureza narrativa. O *leurre* é a ilusão que nos faz tomar por real algo que é construído, algo que é ilusão. Mesmo quando o cinema tenta desmontar o engano, ainda incorre nele: Vertov, quando paralisa a imagem em *O Homem com a Câmera* para mostrar os fotogramas, ainda o faz por uma sucessão de fotogramas, sem jamais parar a projeção. Parar seria a morte do filme.

¹²⁵ NICHOLS. *A voz do documentário*, p. 64.

¹²⁶ NICHOLS. *A voz do documentário*, p. 53.

¹²⁷ COMOLLI, em seminário ministrado no curso de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 2005, em Belo Horizonte.

Outro risco consiste na força centrípeta inerente às estratégias auto-reflexivas, que obriga os filmes a atentarem para a representação de seu próprio processo de construção, possivelmente relegando a uma posição secundária a representação do outro à qual o documentário deveria se dedicar. Nas palavras de Ramos (2005): “A ênfase nas condições da enunciação pode gerar uma análise excessivamente marcada pela preocupação com a posição do sujeito que sustenta essa enunciação, em detrimento de outros elementos”¹²⁸. A auto-reflexividade acaba por se revelar altamente atraente enquanto experimentação formal, mas enquanto narrativa reveladora de uma realidade não é necessariamente melhor ou pior que as demais manifestações do ideal documental.

A estratégia de *Rua de Mão Dupla* e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* protege-os, de certa forma, desse segundo risco. Passar a câmera aos participantes coloca-os no centro dessa dimensão reflexiva e permite aos filmes revelar a si e ao outro em um só movimento. Há uma perda, é claro, mais sentida no filme de Guimarães, onde não mais se dá o momento agonístico do sujeito filmado diante do olhar do cineasta. Por isso, e pela preocupação estética evidente em uma obra que nasce na fronteira com o campo da arte contemporânea, *Rua de Mão Dupla* é o filme que, em nosso corpus, mais tende à auto-referência, interessado antes no modo como pode fazer seus participantes se revelarem do que naquilo que eles têm a revelar. *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, por sua vez, tende um pouco mais à direção oposta, interessando-se mais pela realidade dos detentos e deixando de explicar em minúcias as condições da relação.

A preocupação estética está presente em ambos os filmes, é claro – os dois cineastas se interessam pelo modo como os participantes irão filmar. Os projetos acolhem as experimentações, as reapropriações e recombinações que Certeau havia apontado como típicas das atividades das figuras ordinárias. Ou melhor: jamais são típicas; são caracterizadas justamente por sua *atipicidade*, pelo estranhamento que nos proporcionam, quando vemos que os métodos e instrumentos da cultura são extraídos de seus compartimentos relativamente estanques nos territórios e dispositivos; são profanados e devolvidos ao uso comum, um uso no qual interessa menos a carga de significados definidos historicamente que sua função de acordo com o contexto da cena.

Essas intervenções são pontuais nos filmes de nosso *corpus*; surgem aqui e ali, onde menos se espera; permeiam as atividades de descrever e relatar que os cineastas convocam os

¹²⁸ RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 181.

participantes a realizar. Não são premeditadas, mas surgem de uma astúcia diante da ocasião propícia. Nem sempre são propositais, e quase sempre ocorrem de maneira inconsciente. São de algum modo como as táticas previstas por Certeau, exceto que a emergência de táticas em atividades cotidianas parece depender do hábito, da repetição que faz o homem ordinário perceber as soluções mais astutas diante de territórios sob controle alheio. Em *O Prisioneiro* assistimos a diversos exemplos dessa astúcia, em ferramentas improvisadas, em hierarquias clandestinas que surgem e crescem moldadas pelas brechas da organização rígida da instituição. O participante que filma não tem esse mesmo tempo para conhecer os padrões e perceber as brechas em sua relação com o cineasta, uma vez que em *O prisioneiro* esta dura alguns meses e, em *Rua de Mão Dupla*, um único dia. Por isso ele nem sempre aproveita a ocasião que lhe surge como poderia.

O documentarista, por sua vez, nem sempre é estratégico. Ele também pode contar com sua sensibilidade e astúcia para aproveitar ocasiões que surgem, além, é claro, de seu repertório bem definido de ações possíveis. Isso ocorre em *O Prisioneiro*, onde não há um dispositivo rígido definido *a priori*, mas sim um conjunto de estratégias que se renovam de acordo com a evolução da relação entre a equipe e os detentos; e onde o cineasta se depara com um espaço – o do presídio – que não está inteiramente sob seu controle.

A filiação a uma ética auto-reflexiva, que faz com que sejam desvelados os dispositivos que produzem os filmes, somada à estratégia da passagem da câmera, que inclui os participantes no processo de captação das imagens, direciona o foco das duas obras ao momento da *tomada*, essa dimensão do fazer documental cuja reflexão, segundo Ramos, o pensamento sobre o campo tem falhado em levar às últimas conseqüências.

“Ao lado da dimensão enunciativa, a caracterização da narrativa documentária tem necessariamente em seu núcleo a questão do modo particular que a imagem, mediada pela câmera, se constitui através da ‘tomada’. (...) Caracterizamos anteriormente o documentário como uma narrativa composta por enunciados sobre o mundo. Essa definição é incompleta, pois deixa de lado a carne mesma do documentário, qual seja, a matéria através da qual a enunciação se efetiva. E essa matéria chama-se imagem. E, mais particularmente, imagem mediada pela máquina-câmera.” (RAMOS, 2005, p. 167).

De acordo com esse autor, os campos teóricos que trabalham hoje o documentário encaram de modo restritivo a singularidade que a mediação da câmera fornece à imagem documentária, que é a dimensão da tomada, a circunstância de mundo na qual as imagens-câmera são constituídas. A marca do mundo, o índice do mundo em um suporte que “corre” na câmera, configura a marca de uma presença. Em geral trata-se de uma presença subjetiva,

pois na maior parte das imagens-câmera é a presença de um sujeito que funda sua constituição. A essa dimensão subjetiva Ramos irá chamar de “sujeito-da-câmera”¹²⁹. É para essa presença, para esse modo de “estar-ali” da câmera, que se lança, metaforicamente, o espectador. A presença do sujeito-da-câmera envolve como uma “aura” a imagem-câmera; ele não existe em si (embora seja produzido pela presença do sujeito que sustenta a câmera na tomada), mas existe para e pela experiência do espectador, que nunca está presente na circunstância da tomada mas a conhece pela mediação do sujeito-da-câmera, encontra-se em constante processo de comutação com este.

Em *Rua de Mão Dupla* e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, os participantes que filmam tornam-se sujeitos-da-câmera. Como espectadores, lançamo-nos a preencher seu lugar com nossa subjetividade, apenas para descobri-lo já ocupado por personagens cujos discursos e comentários, cujos olhares e gestos estão indissociavelmente conectados à circunstância da tomada e tornam-se, assim, traços de presenças e vidas reais. Corpos reais, percebidos por seus efeitos nas imagens que são produzidas. A ocasião da tomada adquire posição central nesses filmes. Produz-se ali imagens indissociáveis do contexto da cena, das relações com o espaço e as figuras filmadas a partir das quais os participantes improvisam e experimentam modos de filmar; do contexto da produção fílmica, dos dispositivos e das relações de poder que não apenas organizam as atividades dos participantes, mas nelas irão influir; e da circunstância daquelas vidas reais, dos modos como consomem os produtos da mídia de que irão se reapropriar para cumprir a tarefa que lhes é demandada.

Não são imagens mais belas, nem mais significativas, nem mais verdadeiras que as que poderiam produzir os próprios documentaristas. São singulares pela forma como restituem evidência e valor à dimensão da tomada. São fiéis à ética participativo-reflexiva pelo modo como fornecem pistas do contexto da relação e da diferença de forças que nela influi. São inéditas nas pequenas profanações, reapropriações e invenções, por usos dos recursos expressivos do cinema nos quais importam menos significados convencionais que pelas circunstâncias das cenas, pelos modos como os emprega o homem ordinário com a câmera na mão diante do mundo.

¹²⁹ RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 186.

- AGAMBEM, Giorgio. O que é um dispositivo ? In : *Outra travessia* – Revista de literatura v.1, n.5, jun-dez. 2005.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BARROS, Diana L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. P. e FIORIN, José L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CARDOSO, Maria Luiza Marques. *Máquinas de comunicação em máquinas-desejantes: Televisão e produção de subjetividade*. Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 2005. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social).
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real e Carta de Marselha sobre a *auto-mise en scène*. Catálogo do *Forumdoc.bh.2001*, Belo Horizonte, 2001.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir: L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- COUTINHO, E.; FURTADO, J.; XAVIER, I. O Sujeito (Extra) Ordinário. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (org.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azouge Editorial, 2005.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DUARTE, Eduardo. Por uma epistemologia da comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata V. (org.). *Epistemologia da comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003.
- ECO, Umberto. A língua, o poder, a força. In: ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, Vozes: 1975.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário no cinema. In: *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura* v.3, n.2, dez. 2005.
- HAGUETTE, Teresa M. F.. *Metodologias qualitativas na Sociologia*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em *Ônibus 174*. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (org.). *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- HOLANDA, Karla. Documentário contemporâneo e a micro-história. In: *Revista Devires – Cinema e Humanidades* v.2, n.1, jan-dez. 2004.
- JESUS, Eduardo de. *Alguns novos caminhos para a imagem eletrônica*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 15, 2002, Salvador. Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18805/1/2002_NP7JESUS.pdf> Acesso em 24 abr. 2007.
- LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla: Documentário e arte contemporânea*. 2005. Disponível em <[http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins .pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf)> Acesso em 24 abr. 2007.

- MELLO, Carlos de Brito. *Mancha no Acontecimento: Imagem e subjetividade no caso do Ônibus 174*. Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 2004. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social).
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: LEMOS, André (et al). *Livro da XIV Compós: narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005a.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b.
- NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PENAFRIA, Manuela. O plano-sequência é a utopia. O paradigma do Filme-Zapruder. In: LEMOS, André (et al). *Livro da XII Compós: Mídia.BR*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PRIMO, Alex. Enfoques e desfoques no estudo da interação mediada por computador. In: BRASIL, André (et al). *Cultura em fluxo: Novas mediações em rede*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- XAVIER, Ismail. As aventuras do dispositivo. In: XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência - 3ª Edição revista e ampliada*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)