



Documento padrão para submissão de trabalhos ao XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

O Homem Ordinário com a Câmera¹

Filipe Alves de Freitas²

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo

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

Cinema documentário; Homem ordinário; Dispositivo; Tomada.

Introdução

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, que só podem construir seus filmes em fricção com o mundo³.

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

¹ Trabalho apresentado ao NP de Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.
emaildofilipe@yahoo.com.br

³ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 102.

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”⁴. 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”⁵.

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 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 pessoal⁶.

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

⁴ BENJAMIN. *Obras escolhidas, vol. 1: magia e técnica, arte e política*, p. 179.

⁵ BENJAMIN. *Obras escolhidas, vol. 1: magia e técnica, arte e política*, p. 179.

⁶ NICHOLS. *Introdução ao documentário*, p. 205.

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.)⁷.

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”⁸, nos ensina Certeau, lição levada a cabo pelo documentário, cada vez mais interessado em ouvir as histórias que as pessoas comuns têm para contar.

Interessa-nos, em nossa 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.

⁷ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 39.

⁸ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 63.



Ceder a câmera

É importante aqui retomar a contribuição de Jean-Claude Bernadet e seu panorama histórico dos documentários brasileiros que, durante duas décadas, se debateram com o problema da representação do outro de classe.

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, 2003:09).

Bernadet descreve o desenvolvimento de um tipo de documentário fundado na estratégia que ele nomeia como “dramaturgia de intervenção” – tipo que corresponde, até certo ponto, ao “modo interativo” descrito por Bill Nichols. Trata-se, de acordo com Da-Rin (2005), de um tipo de filme que privilegia a relação entre cineasta e personagens e enfoca 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, 2005:135).

Comolli (2001) defende esse cinema documentário, 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”⁹. Ao cinema programático, que ajusta o mundo como “uma repetição do conhecido”¹⁰, se opõe o documentário, que assume a dimensão de *práxis*, afrontamento com mil realidades que não pode negligenciar nem dominar.

⁹ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 101.

¹⁰ COMOLLI. *Sob o risco do real*, p. 104.

Esse “modo” do cinema documentário, composto pelos filmes que se assumem enquanto registro de uma instância de interação entre o cineasta e seus personagens, liga-se a uma “ética participativo-reflexiva” característica ao período histórico no qual foram produzidos, explica Fernão Ramos.

O que nos ensina a cartilha participativo-reflexiva? Que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a conformação dessa enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula, e que o espectador deve estar atento a esse fato. (RAMOS, 2005:178).

Esther Hamburger (2005) chamou de “encontro cinematográfico” essa 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”¹¹. No entanto, não se trata de uma relação equivalente, os lugares dos interatores não correspondem. 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, 2005:213-214).

Partindo da descrição 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), e atravessando um percurso histórico de experiências documentárias que

¹¹ HAMBURGER. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*, p. 213.

procuravam novos modos de representar o outro de classe, 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, 2003:218).

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.

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, 2003:128).

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. Ela “postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças”¹². Em oposição à estratégia, Certeau cita a tática, a atividade do fraco: “ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio”¹³.

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

¹² CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 99.

¹³ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 100.

movimento ‘dentro do campo do inimigo’, como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado. (CERTEAU, 1996:100).

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 território. A relação de poder que se instala, entretanto, não é a de simples opressão. Como explicou Comolli, a relação do cinema documentário com o real não é “fóbica” como a dos roteiros; as estratégias dos documentaristas visam proporcionar aos personagens espaço para seus movimentos e respeitar a duração de suas falas. Ainda assim, é inegável o fato que o poder de decisão – mesmo a decisão de permitir a interferência do outro – permanece nas mãos do cineasta.

Do outro lado, os personagens estão cientes de que devem atuar em função do olhar-câmera do cineasta, e detêm algum conhecimento, proveniente da mídia, dos tipos de atuação de que podem se valer. 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.

Partimos aqui da hipótese de que uma forma possível de tática se dá através do que Comolli irá chamar de ‘*auto-mise en scène*’ 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, 2001:115).

Em geral o gesto do cineasta acaba por apagar essa *auto-mise en scène*; é preciso um cuidado especial para dar lugar a ela, ceder lugar ao outro, lhe dar tempo e campo para se locomover: “Filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação, onde se deve enlaçar-se ao outro – até na sua forma”¹⁴. Para Comolli, a *mise en scène* é a verdadeira

¹⁴ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a *auto-mise en scène*, p. 115.

matéria do documentário, “aquilo pelo qual o cinema, ainda, se prende no mundo”¹⁵. Isso porque os personagens no documentário nos fazem conhecer, antes de tudo, que existem fora do filme. “Todos aqueles que filmo já são atores em outras *mises en scène*, que precedem e, às vezes, contrariam aquela do filme”¹⁶.

Se a principal forma de o homem ordinário se inscrever na textura do filme é através das *mises en scène*, os gestos e encenações, pode-se dizer que seu principal recurso expressivo é o próprio corpo diante da câmera. O que acontece então, quando o homem ordinário se vê capaz de olhar através da câmera?

Sobre *Jardim Nova Bahia*, Bernadet afirma que “não basta ter a câmera na mão; Deutruedes não detém os conhecimentos técnicos e lingüísticos que lhe permitam trabalhar, e seu material tosco acaba sendo recuperado pelo talento, pela prática e pelo estilo de Raulino”¹⁷. Para o autor, isso ainda é sintomático da disputa sobre a propriedade dos meios de produção. “Deutruedes não filma com sua câmera, mas com uma câmera que lhe foi outorgada. Mesmo quando ele filma, o poder de decisão, bem como a posse da máquina, permanecem nas mãos do cineasta”¹⁸.

Duas experiências recentes retomam e desenvolvem a estratégia de Raulino: *Rua de Mão Dupla* (2004), de Cao Guimarães, e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* (2003), de Paulo Sacramento. No primeiro caso, o cineasta 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”¹⁹. Já Sacramento de certa forma dá um passo adiante em seu filme 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.

¹⁵ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a *auto-mise en scène*, p. 116.

¹⁶ COMOLLI. Carta de Marselha sobre a *auto-mise en scène*, p. 114.

¹⁷ BERNADET. *Cineastas e imagens do povo*, p. 132.

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

¹⁹ Cao Guimarães, em texto na contracapa do vídeo *Rua de Mão Dupla*.

Interessa-nos duas instâncias específicas, em nossa análise das repercussões da assimetria entre cineastas e participantes nestes dois filmes. A primeira delas diz respeito ao lugar dos cineastas, às estratégias que concebem para organizar a relação com seus personagens. Migliorin (2006) chama de *dispositivo* essa disposição dos “ingredientes” de um acontecimento em *Rua de Mão Dupla*:

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, 2006:82-83).

O papel do cineasta nesse tipo de experiência é o de dar forma ao dispositivo 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*.

São evidentes as convergências do filme de Guimarães 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”²⁰. Entretanto, *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, 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 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

²⁰ LINS. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*, p. 08.

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”.

Se o dispositivo de Guimarães repercute de maneira fundamental nos sentidos oferecidos pela obra, em *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, a passagem da câmera e os parâmetros definidos para que ela ocorra tornam-se instrumentos para o trabalho de investigação de uma realidade. 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. 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.²¹

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. Entretanto, 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

²¹ SACRAMENTO, em texto disponível no site <<http://www.prisioneiro.com.br>>.

acompanhamento do trabalho dos participantes. Ao contrário do isolamento de cada participante em seu respectivo monólogo, como ocorre na obra de Cao 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.

A segunda instância que nos interessa neste estudo diz respeito às táticas dos participantes que filmam. À primeira vista, o que mais chama a atenção nas imagens produzidas por eles é uma estética comum de vídeo amador. O enquadramento trêmulo, oblíquo, o movimento desajeitado, a qualidade imperfeita da imagem e do som.

Em *Rua de Mão Dupla*, 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. Aqui acedemos à sugestão de Certeau, que recomenda uma análise das atividades cotidianas pautada mais pelos “contextos de uso” (da prática da língua, mas que aqui extrapolamos para a prática do cinema) que por significados convencionais.

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 como categorias para o estudo do cotidiano, fazem do enunciado “um nó de circunstâncias, uma nodosidade inseparável do ‘contexto’, do qual abstratamente se distingue”²². 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”²³.

Nas obras em questão 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 imagem que, na mídia, seria produzido com tripés, trilhos e guias. Ele narra sincronicamente, preocupado com a compreensibilidade da imagem: “Estamos

²² CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 96.

²³ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*, p. 97.

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”.

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 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.

Vemos através dos olhos do participante: 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. Embora nem sempre visíveis em cena, a existência daquelas imagens atesta a presença daqueles sujeitos, 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 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.

Em *O Prisioneiro* notamos também, em diversas ocasiões, essa precedência dos “contextos de uso”, ou dos contextos da cena, sobre os significados convencionais. Ao visitar as celas de seguro, por exemplo, um integrante da equipe passa a câmera pela

janela da porta de ferro e dá algumas instruções sobre sua operação. Dentro da cela lotada estão prisioneiros que, diferentes dos demais que filmam, não têm nenhum domínio sobre os usos da câmera, pois não tomaram parte no curso de vídeo oferecido pelos realizadores do filme. Nas mãos de um 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. A irregularidade daquela realidade gera uma 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.

Notamos também como a opção por certos modos de filmar e atuar diz do consumo por parte dos detentos de alguns produtos da cultura. Em um dos blocos sobre o esporte na Casa de Detenção, o participante 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. Algo semelhante se dá no trecho “*noite de um detento*” – 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”, o trecho imita uma *carta ao espectador*.

Em cena anterior, a câmera nos mostrou com cuidado a correspondência do presídio, em breves planos detalhe de envelopes. A seqüência 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.”

Em suma, são imagens que não podem ser separadas do contexto da cena, ou mesmo do próprio filme, pois é graças ao conhecimento prévio da participação dos detentos nas 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, e que nos lembra constantemente da presença mediadora daquele que filma.

Rua de Mão Dupla e *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)* promovem a uma posição central a dimensão da *tomada*, essa circunstância de mundo na qual as imagens são constituídas, essa presença do sujeito-da-câmera que envolve como uma “aura” as imagens²⁴. Nestes filmes, 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.

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.

²⁴ RAMOS. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, p. 186.



Referências Bibliográficas:

- 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.
- 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.
- DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azouge Editorial, 2005.
- 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.
- 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.
- 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: Papirus, 2005a.
- 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.