



O comum modulado e o comum fabulador: o homem ordinário na sociedade do controle¹

Alevi FERREIRA²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Este artigo parte da caracterização da sociedade do controle, feita por Gilles Deleuze, para tentar entender um fenômeno crescente na mídia: o interesse pela vida comum e sua produção. É característico dessa sociedade a proliferação infinita de imagens na sua forma-informação (em detrimento da estética), em diversos dispositivos para o controle, resultando em um investimento do poder em todas as instâncias da vida social. Mas exatamente por investir sobre a vida, é que acontece uma inversão na lógica do poder: se ele era poder sobre a vida (disciplinas), ele passa a ser potência de vida. A criatividade, a inventividade são agora capacidades de todo e qualquer um. E é essa criatividade que interessa à mídia, mas modulada e bloqueada. Por outro lado, identificamos em alguns documentários contemporâneos a vida comum abrindo-se para a sua potência virtual e fabuladora.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; sociedade do controle; fabulação; biopotência; homem ordinário.

Introdução

Duas famílias trocam de mães durante duas semanas. Catorze pessoas ficam trancadas em uma casa durante meses em busca de um prêmio milionário. Vários estilistas disputam semanalmente qual deles é o melhor. *Nerds* recorrem a especialistas para se tornarem jovens descolados. Casais trocam desaforos (ou confidências) ao vivo, em um programa de auditório. Gordinhas, sardentas e baixinhas estrelam campanhas publicitárias. Artistas e pessoas comuns têm o cotidiano acompanhado por câmeras atentas. Durante um mês, um sujeito testa, no próprio organismo, os resultados de refeições diárias no *McDonald's*. Esses são apenas alguns dos muitos produtos audiovisuais que habitam a TV e o cinema e que têm a vida comum e sua produção como objetos. E esse interesse por elas só cresce.

¹ Trabalho apresentado ao **NP-Intercom - VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação** Núcleo de pesquisa Comunicação Audiovisual, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Mestrando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, sob a orientação da Prof. Dra. Ivana Bentes Oliveira. E-mail: aleviferreira@gmail.com



Do reality show à telenovela, do jornalismo ao videoclipe, dos programas de auditório à ficção, passando pela publicidade, ela está presente, emprestando o seu “índice de realidade” para os índices de audiência. Estamos passando por uma mudança de foco, na qual as pessoas ordinárias³ assumem um discurso na mídia ou apenas ampliamos o número de objetos que são observados (e muitas das vezes, estereotipados) pelos meios de comunicação? Somos tentados a afirmar que o mais correto é a segunda opção, uma vez que vivemos a sociedade do controle, como descrita por Gilles Deleuze e investigada por outros autores, caracterizada pela proliferação infinita de imagens. Neste trabalho procuraremos caracterizar essa sociedade e compará-la com sua antecessora, a sociedade disciplinar, além de identificar alguns de seus dispositivos e efeitos. Analisaremos, também, como a vida comum se conforma nessa sociedade e, finalmente, pensaremos quais são as possibilidades estéticas desse regime.

A sociedade do controle

O uso generalizado das imagens, proporcionado pela diversificação de dispositivos que as utilizam e pela popularização dos diversos tipos de câmeras, trouxe como consequência a banalização das imagens. Filma-se com um celular, expõe-se a privacidade com webcams, controla-se com as câmeras de vigilância, registra-se com possantes câmeras fotográficas. Se em carta ao crítico de cinema Serge Daney, o filósofo Gilles Deleuze constatava que, com o advento da TV, o mundo começou a fazer o seu próprio cinema, os fenômenos atuais fariam o filósofo constatar que o mundo inteiro faz, hoje, o seu próprio vídeo. A televisão, o social-técnico em estado puro, como afirma Deleuze, acompanhou esse estado das coisas e invoca, como já dissemos, a produção dessas imagens pelas pessoas comuns⁴. A pretensa simplicidade desse dispositivo aponta para uma perda estética da imagem por meio dessa interatividade: são selecionadas para exibição imagens previsíveis, reprodução daquelas produzidas pela mídia. Além disso, fazem parte da mesma sede de transparência do real que motiva a realização de reality shows e do desejo de fama que os participantes desses programas possuem. Segundo Deleuze, é uma movimentação “em favor de uma formação

³ O homem ordinário pode ser entendido como “a singularidade sem nome, irreduzível a uma categoria social ou profissional” (GUIMARÃES, 2005, p.73).

⁴ Para ficarmos em um exemplo, citamos o programa Fantástico, da Rede Globo. Em seu site na Internet, em uma seção chamada “Vc no Fantástico”, o programa convida os telespectadores: “O Brasil inteiro pode conhecer a sua história! Mande um vídeo contanto a sua vida em 15 segundos”.

Disponível em <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,3984,00.html>. Acesso em 04 jun. 2008.



profissional do olho, um mundo de controladores e controlados, que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica” (DELEUZE, 1992a, p.93). Dessa forma, continua Deleuze, a televisão não busca para si uma função estética, mas uma função social de poder e de controle que acaba refletindo na relação dos espectadores com as imagens. Para Stella Senra, “tal extensão e intensidade da difusão das imagens, sua presença insistente parece ter gerado no público uma espécie de indiferença, que acaba tornando todas as imagens equivalentes entre si, reduzindo-as à mera insignificância” (SENRA, 2007, p.108).

A televisão seria apenas um dos dispositivos da sociedade do controle, conforme a descreve Deleuze. Segundo o filósofo,

são as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. ‘Controle’ é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado (DELEUZE, 1992c, p.220).

Enquanto na sociedade disciplinar⁵, que o controle sucede, o poder investe sobre a vida dos sujeitos por meio de sistemas fechados (a escola, a caserna, o hospital, o hospício, a fábrica, etc.), na sociedade do controle o poder é exercido de forma contínua e ilimitada, com o sujeito em “liberdade”: “o controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua” (DELEUZE, 1992b, p.224). Na sociedade disciplinar, a lógica que ocupava todos os espaços era a do “ver sem ser visto”; na sociedade do controle, que se baseia na produção e proliferação infinita de imagens, o mundo, todo ele, se torna uma superfície lisa, transparente, onde a tudo é possível ver e prever: “a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre qual as imagens deslizam como ‘dados’” (DELEUZE, 1992a, p.98). Na sociedade do controle, a imagem busca a transparência e destituída de qualquer tipo de valor, seja ele político ou estético, transforma-se em pura informação, “substituindo as possibilidades de beleza por poderes inteiramente outros”

⁵ “De uma maneira global, pode-se dizer que as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas” (FOUCAULT, 2005, p.179). De acordo com Deleuze, “as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades ‘disciplinares’, mas a disciplina não pode ser identificada como uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo”. (DELEUZE, 1988, p.35).



(DELEUZE, 1992a, p.92). Dessa forma, a imagem ganha mais importância social do que estética, associando-se às estratégias do marketing, do governo, do entretenimento e, primordialmente, do controle. A imagem passa a contribuir, então, para a constituição de modelos de verdade, intimamente ligados à ficção e ao poder. Do reality show à telenovela, passando pelo telejornal, percebe-se uma ficcionalização do cotidiano, uma limpeza do real, uma retirada daquilo que seria o inesperado, o não programado. Como aponta André Brasil, “a imagem deve, no limite, esvaziar-se de toda virtualidade – ou seja, daquilo que nela é invisível, inapreensível, inaudito” (BRASIL, 2006, p.89). Entendemos virtual como uma noção filosófica que aponta para uma dimensão do real como potência: uma dimensão complexa, caótica e dinâmica que convoca atualizações inventivas e imprevisíveis. Segundo o sociólogo e filósofo Maurizio Lazzarato, “o virtual é a parte incorporal de nossa realidade” (LAZZARATO, 2006, p.33), ao que completamos: o virtual é o que escapa ao controle, é aquilo que emerge do imprevisível.

A imagem como informação sustenta o controle, servindo como base para o mercado financeiro, o estado que se torna “on-line”, para a identificação por meio de impressões digitais e da íris, os diversos tipos de simuladores (de vôo, de guerra, de construção, etc), a medicina diagnóstica e genética. Passando por esses dispositivos, deixamos rastros por meio da nossa navegação na Internet, através das nossas compras pelo cartão de crédito, pela movimentação na conta bancária. Sabendo o que vemos, o que comemos, o que lemos, o que compramos, modulam-se os nossos gostos, os nossos corpos, em suma, a nossa subjetividade⁶. Há de se considerar, ainda, que na sociedade do controle nós participamos de forma voluntária dos seus dispositivos (BAUMAN, 1998), diferentemente das sociedades disciplinares, onde somos levados, às vezes contra a própria vontade, às instituições para termos as subjetividades moldadas. Para Deleuze “muitos jovens pedem estranhamente para serem ‘motivados’, e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas” (DELEUZE, 1992c, p.226). A passagem da disciplina para o controle “se trata menos de uma ruptura entre um e outro – da disciplina ao controle, categórica e

⁶ Matéria veiculada no site Economist.com intitulada “Learning to live with Big Brother” (Aprendendo a viver com o Big Brother) dá conta de que, no que tange à quantidade, velocidade e diversidade, a coleta de dados sobre os indivíduos vêm ultrapassando a que ocorria nos regimes totalitários. “Os governos dizem que necessitam recolher dados para evitar o terrorismo ou para proteger a saúde pública; as empresas dizem que o fazem para entregar bens e serviços mais eficientemente”, diz a matéria. (Tradução nossa). Disponível em http://www.economist.com/world/international/displaystory.cfm?story_id=9867324 Acesso em 19 Abr. 2008.



abruptamente – e mais de passagem, uma mudança de qualidade a partir de uma intensificação” (BRASIL, 2005).

A vida como potência

De acordo com o filósofo Peter Pál Pelbart, em uma análise do livro “Império”⁷ de Antonio Negri e Michael Hardt, a sociedade do controle, tal como descrita por Deleuze, é a sociedade “subsumida na sua integralidade, até os centros vitais de sua estrutura social; trata-se de um controle que invade a profundidade das consciências e dos corpos da população, atravessando as relações sociais e as integralizando” (PELBART, 2006, p.82-83). Mas, exatamente por isso, devido ao seu avanço, aconteceria uma inversão na lógica do controle. Ao alcançar a economia, a cultura, em resumo, ao englobar e investir sobre todos os elementos da vida⁸ social, o poder sobre a vida, correspondente ao termo biopolítica forjado por Foucault (1988), se transformaria em potência de vida. “A vida como potência de criação deixou de restringir-se à arte onde seu exercício havia sido isolado como esfera” (ROLNIK, 2002, p.119). Se o capitalismo é o vampiro que suga o sangue das pessoas comuns, para ficarmos em uma imagem de Pelbart, ele é apenas o vampiro: é a capacidade criativa das pessoas comuns, a colaboração entre cérebros que Lazzarato (2006) identifica na sociedade do controle, o poder de criação, de reinvenção, de resistência que servem de sangue. “O capitalismo tenta controlar os mundos virtualmente possíveis através da variação e da contínua modulação” (LAZZARATO, 2006, p.106). O “reconhecimento” da capacidade criativa das pessoas comuns pelo capitalismo altera as próprias relações do trabalho, voltado inicialmente para a produção de produtos, onde o que importava era a força física do trabalhador para uma nova forma, onde o que interessa é a sua capacidade criativa, de se integrar completamente à empresa. ”Trabalhar em uma empresa contemporânea significa pertencer, aderir a este mundo, aos seus desejos e às suas crenças” (LAZZARATO, 2006, p.111). Mas, como agora a lógica capitalista é voltada principalmente para a venda e não mais para a produção, a força trabalhadora precisa ficar disponível, sempre atualizada e pronta a atender a uma demanda que ele ainda desconhece.

⁷ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. 501p

⁸ “A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos processos biológicos que afetam a população. Vida agora inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo.” (PELBART, 2003, p.83)



Mas essa potência reivindicada e modulada pelo capitalismo pode também ser o ponto de resistência, de fratura. Lazzarato defende que

essa reversão dos dispositivos é apenas o começo de um outro processo imprevisível, arriscado, aberto: o da constituição da multiplicidade que se reapropria daquilo que a sociedade do controle expropria e privatiza: a co-criação e a co-efetuação da cooperação entre cérebros. (LAZZARATO, 2006, p.220-221)

Dessa forma, se entendermos, assim como Lazzarato, Hardt, Negri e Pelbart, que os mesmos dispositivos que engendram relações de controle podem gerar produtos estéticos, virtualizados, podemos, por consequência, afirmar que existem gestos possíveis de devolver à imagem a sua potência fabuladora mesmo quando partindo dos mesmos recursos de produção da mídia. Nota-se, portanto, que ainda que as imagens surjam associadas a diversos dispositivos de controle, existe a possibilidade delas se abrirem à virtualidade e de tensionarem aquilo que é feito para controlar, oferecendo, assim, uma nova significação.

A vida comum sujeitada

Conforme anunciamos anteriormente, o interesse da mídia pela vida e produção do homem ordinário torna-o menos sujeito criativo dentro desses produtos e mais estereótipos que sustentam uma lógica roteirizada onde pouco conseguem interferir. O dispositivo dos *realitys shows* busca a pura e simples transparência e não oferece espaço para a construção da alteridade. Tomemos o exemplo do Big Brother Brasil, que em sua oitava edição nos permite, com certa tranquilidade, mapear os tipos que constituem o programa: o musculoso pouco inteligente, a curvilínea futura capa da *Playboy* e o seu par, a voluptuosa capa da *Sexy* por vir, o pobre desbocado, a caipira ingênua, o vilão a ser batido e o bom moço são os mais frequentes. O que vale é oferecer tipos que permitam uma roteirização daquilo que é vivido pelas pessoas e assim facilitar a seleção dos vencedores e dos perdedores. A transparência por si só não sustenta o programa, pois na edição exibida pela Rede Globo, todo o tempo morto é retirado e é criada uma narrativa na qual os fatos obedecem uma lógica sensório-motora, facilitando eliminação e a identificação feitas pelo público. Devir criativo bloqueado dentro da casa, subjetividades moldadas diante da tela da TV. O universo criado pela televisão e a chance quase impossível de fazer parte daquela subjetividade-luxo, “captura toda a



atenção, a imaginação, o sonho e o desejo desses milhares de espectadores e os mantém como hipnotizados pela telinha, sob o jogo do cenário patético que ela coloca no ar” (ROLNIK, 2002, p.111). O que faz a mídia, e de uma forma geral o capitalismo, na contemporaneidade, é criar e vender mundos (LAZZARATO, 2006). Segundo Suely Rolnik esses mundos, “territórios postos à venda”, são um kit de mercadorias: objetos e subjetividades. E, segundo ela, esse kit

vem acompanhado de uma poderosa operação de marketing que faz acreditar que se identificar com essas estúpidas imagens e consumi-las é imprescindível para que se consiga reconfigurar um território, e mais do que isso, que este é o canal para pertencer ao disputadíssimo território de uma subjetividade-elite. Isto não é pouca coisa, pois fora desse território corre-se o risco de morte social – por exclusão, humilhação, miséria, quando não por morte concreta – como uma célula morta do corpo coletivo (ROLNIK, 2002, p.110)

A tarefa básica da mídia, prossegue Rolnik, seria criar esses dois mundos, ou melhor criar apenas um, “o” território: “do lado de dentro, o glamour das identidades prêt-à-porter de uma subjetividade-luxo; do lado de fora, a abjeção das subjetividades-lixo em seus cenários de horror” (ROLNIK, 2002, p.111). Para Negri e Lazzarato, a publicidade, especificamente, produz mais do que o consumidor, mas o “indivíduo” da atual fase do capitalismo, o imaterial. “(A publicidade) dialoga com as suas convicções, os seus valores, as suas opiniões, tem a coragem de interpela-lo lá onde a política tem medo de entrar” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.63).

Temos, portanto, o homem comum e sua subjetividade pressionados em dois pólos dentro da sociedade do controle: por um lado a sua capacidade de criar e de se reinventar, por outro tudo aquilo que tenta bloquear e modular esse seu potencial. Mas, se tudo já parece ter sido programado, construído, conforme discutimos, como fazer para restituir às pessoas e às imagens, como questiona André Parente (1994), o seu poder de fabulação? Como liberar o devir criativo de que cada pessoa comum é dotada, mas que é modulado pelo capitalismo?

O fazer ordinário e a potência fabuladora

Para o historiador Michel de Certeau, a necessidade de viver sob “fogo inimigo”, faz com que o homem ordinário crie “para si um espaço de jogo para maneiras de utilizar a ordem imposta do lugar ou da língua. Sem sair do lugar onde tem que viver e



que lhe impõe uma lei, ele aí instaura criatividade e pluralidade” (CERTEAU, 1990, p.92-93). Segundo Certeau, “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do seu discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento” (CERTEAU, 2002, p.63). Dessa forma, concordamos com o que aponta Deleuze (1990), ao identificar, no cinema moderno (e em particular no domínio do documentário) o rompimento com o modelo da verdade e do julgamento. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 1990, p.183). Para Deleuze, é preciso apreender “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’” (DELEUZE, 1990, p.183). E o momento da fabulação é esse, quando a diferença entre aquilo que é real e aquilo que é imaginado se torna indiscernível, quando por esse processo ele se constitui como um sujeito da cena e não como um mero objeto que é observado: cria um mundo, nele crê e se projeta. “Toda fabulação é fabricação de gigantes” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p.223). Não é a pura e simples imaginação, que é facilmente repelida para o domínio do engano, como nos lembra César Guimarães (2000). “A verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 1990, p.178).

Um outro fazer documentário

O documentário deve buscar um novo tipo de se vincular ao homem ordinário diferente daquele que a televisão e diversos filmes de ficção apresentam. Se na TV ele é geralmente invocado naqueles momentos de tragédia para expor a miséria humana nos telejornais, na ficção ele continua sendo atravessado pelos modelos de verdade de que falava Deleuze. Existem filmes nos quais o outro surge estereotipado e, ao invés de servir de passagem para uma construção de alteridade à partir do potencial criativo do qual o outro é dotado, consegue apenas deixar transparecer “um conjunto de representações sociais absolutamente comprometidas com as situações de poder e de exclusão que as produziram” (GUIMARÃES, 2000, p.31).

Por outro lado, podemos notar, em algumas obras do documentário contemporâneo, imagens e discursos distintos daqueles produzidos pelo controle, esteticamente potentes e fabuladoras. Para Consuelo Lins a prática documentária na



contemporaneidade tem sido formada por “obras que se renovam a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e que propiciam outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa” (LINS, 2005, p.2). Sobre essa relação, Andréa França tem opinião parecida: “o que vemos são obras que fornecem outras maneiras de se relacionar com as imagens em movimento, redesenhando espaços de troca, exibição, temporalidade, formas narrativas, leitura e corpo do espectador” (FRANÇA, 2007, p.111). A renovação das estratégias do documentário e a compreensão da banalização das imagens na contemporaneidade permitem novas formas de se relacionar com o outro, ou como afirma Stella Senra, são “como um estímulo à busca de novas modalidades de ‘construir’ o real, ou, para usar uma outra forma de expressar a função do documentário, de testemunhar pelo seu tempo” (SENRA, 2007, p.108). Segundo Andréa França, o que vêm ocorrendo é uma aproximação de áreas até certo tempo distantes, ou seja, os campos da arte contemporânea e do documentário. Ela percebe que cineastas que trabalhavam prioritariamente no documentário agora ocupam galerias de arte com videoperformances e videosinstalações e artistas remoldam suas criações para o campo da imagem documental (FRANÇA, 2007, p.111). Como nos lembra Lins, essa aproximação entre artes plásticas e documentário não é nova, podendo ser encontrada, principalmente, nas décadas de 20 e 60 . A novidade é que o documentário

tem contaminado diferentes estéticas e se infiltra cada vez mais em múltiplos domínios das artes visuais, adquirindo uma nobreza artística que lhe foi recusada em grande parte de sua história – muitas vezes pelos próprios documentaristas, que queriam se afastar da idéia do cinema como arte ou diversão (LINS, 2005, p.3).

Nesse contexto, ressaltamos o trabalho de artistas como Cao Guimarães, Mauricio Dias e Walter Riedweg, Akram Zaatari, The Atlas Group, Carlos Nader, Lucas Bambozzi, entre outros. Mais do que um movimento de legitimação, podemos falar da constituição de um terreno, se não novo, ao menos mais aberto para a experimentação de dispositivos e outras formas de se vincular ao outro.

A beleza do gesto

Tomemos alguns documentários que levam a imagem e as pessoas comuns para um outro circuito, mesmo quando lançam mão dos mesmos recursos utilizados pela



mídia, como, por exemplo, a criação de um dispositivo⁹. Cezar Migliorin afirma que o dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido, onde o criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre atores. “O dispositivo é uma ativação do real” (MIGLIORIN, 2005). Para Consuelo Lins, “não se trata de contar uma história já vivida, mas de viver uma história para contá-la” (LINS, 2005, p.12). Segundo Jean-Claude Bernardet, o dispositivo seria a forma como o autor se propõe a fazer o filme. Seria privilegiada a forma, ao invés do conteúdo. O autor assume total controle de como ele pretende filmar, mas abre espaço para que várias coisas surjam disso, uma vez que ele não controla o conteúdo. “Nada será alterado no decorrer da realização; qualquer coisa que ocorra durante a filmagem, mesmo imprevista, deverá enquadrar-se no dispositivo” (BERNARDET, 2004, p.14). Essa lógica de criar um mundo circunstancial para possibilitar a coincidência da criação da história com a duração do dispositivo pode ser encontrada em diversos reality shows. Mas se nesses produtos o que impera é a lógica da competitividade e da exclusão, onde a imagem é transformada em informação para sustentar a criação de vilões e mocinhos para o público, no campo do documentário, um dispositivo busca retirar a imagem e as pessoas desse sistema. Podemos citar, dentre outros trabalhos, os documentários “Rua de Mão Dupla” (2002), de Cao Guimarães e “Um Passaporte Húngaro” (2001), de Sandra Kogut.

A obra de Cao Guimarães foi exposta como uma instalação na XXV Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 2002 e depois foi editada para ser exibida em *single channel*. Trata-se de uma experimentação na qual o diretor escolhe seis pessoas que não se conhecem e propõe que elas troquem de casa por um período de 24 horas. Cada personagem porta uma câmera de vídeo, para que registre o que quiser dentro da casa durante esse período. Ao final, cada participante faz uma descrição do que imaginou ser a pessoa que mora naquele lugar, levando em consideração seu universo pessoal. Ao trocar as pessoas de casa, e pedir para elas descreverem os moradores por meio dos objetos, Cao faz com que cada um fale de si mesmo ao falar do outro. E isso acontece sem que as personagens percebam. Ao falar do outro, ela se desprograma de

⁹ A Teoria do Cinema, inicialmente, com Jean Louis Baudry (2003) na década de 70, toma o dispositivo como todo o corpo produtor e exibidor de um filme. Vários autores têm retomado essa discussão, pensando, principalmente, a relação que o espectador estabelece com a obra durante sua exibição. Destacamos o trabalho de Ismail Xavier (2005), que produziu longa análise sobre o dispositivo, mapeando as diversas abordagens que o termo teve entre 1978 e 2004. Anna Marie Duguet (1988) e Philippe Dubois (2004) tratam do dispositivo no domínio das instalações.



um tipo de atuação que facilmente aconteceria se lhes fosse pedido para falar delas mesmas.

No dispositivo de Sandra Kogut, ela se vale do pretexto de conseguir a cidadania húngara para empreender uma busca pela sua história e a de sua família. O propósito do filme é acompanhar o processo, pelo qual passa a diretora, de retirada de um passaporte húngaro, o que garantiria a ela a cidadania daquele país. Processo que é burocrático, mas também processo que implica em mudança: a Sandra Kogut que inicia o filme não é a mesma que termina. Principalmente porque o dispositivo por ela proposto e levado a cabo, a coloca em situações que, além de imprevisíveis, produzem questionamentos que ultrapassam a não tão simples retirada do documento. Em depoimento ao crítico Jean-Claude Bernardet, a diretora diz que, no filme, ela não sabia o que ia acontecer. Mais do que isso, ela preferia não saber das coisas antes delas acontecerem no (para o) filme. “Mas isso não quer dizer que eu não tivesse, o tempo todo, consciência do que estava fazendo um filme e tivesse que construir as situações que iam aparecendo, mesmo sem preparação, em função do filme” (KOGUT *apud* BERNARDET, 2005, p.146).

Mais um exemplo: podemos citar a lembrança de um fato ou de uma vida, que em matérias jornalísticas busca apenas reafirmar um conceito inicial, se cercar pela lógica da informação ou em programas de auditório busca a emoção rápida. No vídeo “Sea in the blood” (2000), de Richard Fung esse processo ganha uma outra dimensão. Nesse “documentário pessoal”, Fung conta que sempre conviveu com iminência da morte: Nan, sua irmã era portadora de uma doença rara no sangue (literalmente “mar no sangue”) e o seu parceiro Tim era portador do vírus da AIDS. Mas essas duas pessoas, importantes na vida do artista, são apresentadas longe da tipificação, são mais do que portadores de doenças no sangue. Fung relembra vários anos após a morte da irmã como era conviver com ela, da importância que ela tinha na sua vida. Em nenhum momento a vemos doente, sua presença está nas fotos e filmagens caseiras, mas principalmente na memória do artista, da lembrança que nem a morte conseguiu estancar. Nesse ponto, é importante a presença da mãe do artista, que narra os últimos momentos da vida da filha: dor, saudade, tristeza são sentimentos que se misturam; relembra-se o fato mas também o revive para a câmera, como se, ao falar dele, ele ganhasse um outro redimensionamento para ela e para Fung, que não estava presente quando a irmã morreu e que pela primeira vez conversa sobre o assunto com a mãe. Tanto Tim, quanto Nan, mesmo convivendo com a morte de forma tão iminente, ensinaram Fung a viver e é isso que ele demonstra com a obra. “É difícil trabalhar com esse tipo de material mais



pessoal, mas no fim o trabalho adquiriu uma vida própria”, diz Fung. “Por causa do assunto – doença e morte – eu quis evitar sentimentalidade. Eu gostaria de fazer o público pensar assim como sentir”¹⁰.

Um ultimo exemplo: no documentário “O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)” (2003), o diretor Paulo Sacramento não só torna seus personagens co-autores do discurso, como permite a eles que registrem suas realidades dentro do presídio do Carandiru com câmeras fornecidas durante oficinas de vídeo e som ministradas na casa de detenção. Essa opção do realizador permite aos personagens uma autoridade muito grande na construção da imagem daquela situação, construindo um dispositivo que permitiu aos prisioneiros criarem um discurso muito peculiar. Poderíamos citar o exemplo de um determinado momento do filme no qual dois personagens, Joel e Marcos, ficam com uma câmera dentro da cela e registram o anoitecer e o amanhecer no Carandiru. Logo depois, um deles nos mostra a cidade e expõe seu ponto de vista sobre a sociedade em geral (as pessoas vizinhas ao presídio, o *shopping center* ao lado, os grandes prédios do centro paulista), e em seguida volta para sua cela. Este ângulo demonstra o que seria a visão que a sociedade tem deles. Momento de pura fabulação: o detento vai fugindo dos clichês que marcam o discurso de presidiários (sociedade que massacra, não tive oportunidade, etc) e confessa para a câmera os seus desejos, anseios. Desde o paquerar com as mulheres do prédio em frente por meio de acender e apagar de luzes até a forma como entende que é olhado pela sociedade: através de uma janela, que é abertura para o mundo que pretende viver, e fechadura, que o estigmatiza perante o outro. Nesse momento, um dos raros do filme onde os detentos ficam sozinhos com as câmeras, todo o discurso é construído pelos personagens.

O que queremos demonstrar é que para retirar a imagem do circuito da informação e do não-estético e as pessoas comuns da tipificação nem sempre é preciso de grandes gestos, da invenção de uma grande novidade ainda não ocupada pelo poder. Os recursos utilizados pelos diretores não são novos e já bastante utilizados, tanto pela televisão, quanto pelo próprio documentário. O gesto produzido por esses e por outros realizadores permite que a imagem se abra ao virtual, já presente nela; permite que a obra produza um complemento e que tenhamos acesso a um mundo que não conhecíamos de antemão e que a imagem viria reiterar. Nosso interesse e, até certo

¹⁰ As afirmações do artista aqui reproduzidas fazem parte do material de divulgação da obra, disponível no site do Video Data Bank (www.vdb.org). (Tradução nossa)



ponto, defesa, é pelos pequenos gestos que, desvirtuando o poder, *virtualizam* a imagem.

Conclusão

Se o homem ordinário, hoje, pouco é capaz de trazer o mítico (um universo habitado por bestas, um transe metafísico) por meio da fabulação, cabe-nos permitir que ele constitua o seu espaço por meio dos recursos que lhe são próximos: a vida comum, com seus anseios, problemas e desejos. E para que ela apareça não é preciso enquadrá-lo em um tipo ou extrair uma moral da história dele. O que nos interessa é que esse sujeito singular nos passe aquilo que o constitui como único. E essa singularidade se torna possível pela fabulação: pela forma como ele se abre ao devir criativo e assim constitui o seu mundo. Esse devir criativo que o capitalismo tenta modular junto com a subjetividade para criar os seus mundos (acessíveis apenas por meio do consumo) é aquilo que pode servir de alternativa ao controle, que pode ser capaz de produzir imagens esteticamente potentes em vez das empobrecedoras imagens-informações.

Bibliografia

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia, A. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilme, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 168p.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Um passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **Cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRASIL, André. Entre ver e não ver: o gesto do prestigiador. In. CAMARGOS MENDONÇA, Carlos; GUIMARÃES, César; SOUZA LEAL, Bruno. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

BRASIL, André. Virar a câmera, estremecer a imagem. 2005 Disponível em <<http://www.fca.pucminas.br/ceis/textos/texto3.htm>> Acesso em 07 jul. 2007.



- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990. 339p.
- DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: Otimismo, pessimismo e viagem. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.
- DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992c.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1991.
- DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FRANÇA, Andréa. Viagens na fronteira do Brasil e do cinema. In.: **Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, v.4, n.2, 2007.
- GUIMARÃES, César. **O retorno do homem ordinário do cinema**. In. Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura, vol. 3, n.2, dez. 2005 .p. 71-88. Disponível em <http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/pdfjan2006/contemporanea_n3v2_guimaraes.pdf> . Acesso em 24.ago. 2006.
- GUIMARÃES, César. O Rosto do Outro. In: **Catálogo do Forumdoc.bh.2000**. Belo Horizonte, 2000. p.30-33
- LAZZARATO, Maurizio. **As Revoluções do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006
- LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.



LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla**: documentário e arte contemporânea. 2005. Disponível em < http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf>. Acesso em 24 ago. 2006.

PARENTE, André. A imagem virtual, auto-referente. In.: **Revista Imagens n°3**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROLNIK, Suely. A vida na berlinda. In.: COCCO, Giuseppe; PACHECO, Anelise; VAZ, Paulo. **O trabalho da multidão**: império e resistências. Rio de Janeiro: Grijphus: Museu da República, 2002.

SENRA, Stella. Como animais que morrem. In: **Devires**: cinema e humanidades. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, v.4 n.1, 2007.