

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

ÁGATHA BEZERRA DE OLIVEIRA

DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL:
REFLEXÕES SOBRE UMA NOVA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DOCUMENTÁRIA

Goiânia
2011

ÁGATHA BEZERRA DE OLIVEIRA

**DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL:
REFLEXÕES SOBRE UMA NOVA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DOCUMENTÁRIA**

Projeto-experimental apresentado ao Curso de Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Profa. Ms. Lara Lima Satler

Goiânia
2011

ÁGATHA BEZERRA DE OLIVEIRA

DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL:
REFLEXÕES SOBRE UMA NOVA PROPOSTA DE ELABORAÇÃO DOCUMENTÁRIA

Projeto-experimental apresentado no curso de Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Bacharel, aprovada em _____ de _____ de _____ 2011, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Ms. Lara Satler Lima - UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos- UFG

Agradecimentos

À professora Lara Satler, minha orientadora, pela paciência e dedicação com a qual me auxiliou durante todo o processo.

Aos amigos Gustavo Vieira, Everton Filipe e Camila Schuster pelo incentivo e preocupação.

Ao colega Bruno Fiorese sem o qual esse trabalho não teria sido concluído a tempo.

Ao Ivan e Simone por dividirem seu cotidiano e abrirem as portas da sua casa a uma estranha.

As minhas primas, Stephania Bezerra e Larissa Araújo, que me ensinaram converter a palavra 'prima' em 'irmã'.

A minha irmã, Athalliane Bezerra, pelo companheirismo e por nunca se cansar de sonhar comigo.

Aos meus pais, Pedro Eduardo de Oliveira e Maria do Socorro Bezerra, pela confiança e por terem, da melhor forma, me ensinado o significado da palavra amor.

A meus tios, João Araújo e Maria Ires Bezerra, por mostrarem que a barreira do impossível só existe para aqueles que não perseveraram.

Agradeço Deus por cada momento que, me sentindo só, tive certeza de poder contar com seu cuidado e amor.

“Somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do imponderável, do indiscernível e do inusitado; somos arrasados pelo encontro com o outro sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final do processo.”

Jean-Louis Comolli

RESUMO

Conhecer o “outro”, foi uma questão que sempre inquietou o homem. Essa inquietação potencializou-se com a modernidade, com a distância trazida pelas diversas lentes e telas espalhadas pelo mundo. Esse trabalho busca experimentar novos caminhos que levem a conhecer o “outro” pelas lentes tão usadas pela modernidade, mas sem seguir as formas espetaculares oferecidas por ela. Descobrir como é possível conhecer o “outro” mediado por uma câmera de vídeo, através de novos caminhos e possibilidade propostos por Jean-Louis Comolli (2008) no documentário experimental. Uma ramificação do gênero documentário que não se preocupa em estabelecer ou narrar uma verdade, pois verdades são infinitas. Mas deseja despertar sensações, reflexões e partilhar novas formas de enxergar o comum. Caminho esse que se baseia em uma relação mais próxima com o “outro” antes do processo de filmagem, para que através dessa haja a possibilidade de não só conhecer o outro, mas também experimentar ser o outro. Investigar também como uma relação mediada por uma câmera, e todas as relações de poder envolvidas nela, contribuem para a fabricação do que neste trabalho chamaremos de *mise-en-scène*. Não só discutir ou apresentar essas questões, mas vivenciá-las para que a prática e a teoria contribuam para potencializar o aprendizado e a busca por novos caminhos. Procurando entender melhor o caminho do documentário experimental esse trabalho entenderá primeiramente do que ele foge, assim como a rápida história desse gênero com questões como verdade e encenação. Faz se necessário também compreender como alguns termos são vistos dentro dessa proposta, para que ao final seja possível compreender as discussões sobre o processo de elaboração documentária possibilitado pelo documentário experimental. Pretende-se uma reflexão sobre as fraquezas desses caminhos, assim como o aprendizado adquirido com o estudo nos textos de Comolli (2008), Deleuze (ano) , Guy Debord (ano) e outros – através da vivencia do mesmo, adotando o cinema experimental e o dispositivo para fabricação do mesmo.

Palavras-chave: documentário, dispositivo, *mise-en-scène*, conhecer o outro.

ABSTRACT

Meet the "other" was an issue that has always troubled man. Unease leveraged with modernity, with the distance brought by the various lenses and screens around the world. This paper seeks to try new ways to make known the "other" through the lens as used by modernity, but without following the spectacular forms provided by it. Discover how you can know the "other" mediated by a video camera, through new paths and possibilities offered by Jean-Louis Comolli (2008) in experimental documentary. An offshoot of the documentary genre that does not bother to establish or tell a truth, for truth is endless. But want to awaken feelings, thoughts, and share new ways of looking at the common. Path that is based on a closer relationship with the "other" before the filming process, so that through this there is the possibility of not only know each other, but also try to be the other. Also investigate as a relationship mediated by a camera, and all the power relations involved in it, contribute to making this work than call the *mise-en-scène*. Not only discuss these issues or present, but experience them for the practice and theory contribute to enhancing learning and search for new paths. Looking to better understand the way of experimental documentary that work first understand what he flees, and the brief history of this genre with issues such as truth and act. It is also necessary to understand how some terms are seen within this proposal, so that the end is possible to understand the discussions about the process of drafting the document provides experimental documentary. The aim is a reflection on the weaknesses of these paths, as well as the knowledge acquired in the study of texts Comolli (2008), Deleuze (year), Guy Debord (year) and others - through the same experiences, adopting the experimental film and device for manufacturing the same.

Keywords: documentary, device, *mise-en-scène*, meet the "other"

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Cena de “ <i>Leaving the Factory</i> ”, 1895	17
Imagem 2 - Cena de “ <i>Arrival of a train</i> ”, 1895	17
Imagem 3 – Pescadores, cena de Pescadores de Aram	19
Imagem 4 – Pesca te tubarão, cena de pescadores de Aram	19
Imagem 5 – Menino Pescando, cena de Pescadores de Aram	20
Imagem 6 – Olha da câmera, cena de Um homem com a câmera	21
Imagem 7 – Filmagem na rua, cena de Um homem com a câmera	22
Imagem 8 – Película, cena de Um homem coma câmera	22
Imagem 9 – Itália, cena de Ladrões de bicicleta	23
Imagem 10 – Discussão, cena de Ladrões de bicicleta	24
Imagem 11 – Itália, cena de Ladrões de bicicleta	24
Imagem 12 – ‘Você é feliz’, cena de Crônicas de verão	26
Imagem 13 – Conversa, cena de Crônicas de verão	26
Imagem 14 – Fim de tarde, cena de Crônicas de verão	27
Imagem 15 – Praia, cena de Opinião Pública	29
Imagem 16 – Histórias, cena de Jogo de Cena	32
Imagem 17 – Fernanda Torres, cena de Jogo de Cena	33
Imagem 18 – Histórias, cena de Jogo de Cena	33
Imagem 19 – Costureiro	47
Imagem 20 – Diário de Gravação	50
Imagem 21 – Diários de gravação I	52
Imagem 22 – Ivan	54
Imagem 23 – Diário de gravação II	55
Imagem 24 – Costura de vestidos	56

Imagem 25 – Diário de gravação III	57
Imagem 26 – Visita Gustavo	60
Imagem 27 – Diário de gravação IV	61

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGEM.....	8
INTRODUÇÃO	11
1. SOBRE A VISIBILIDADE DO ESPETÁCULO E O CINEMA	
DOCUMENTÁRIO.....	13
1.1. Luzes.....	13
1.2. Sobre a captação de verdades.....	15
2. DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL, ALGUNS TERMOS.....	34
2.1. Dispositivo e cinema.....	34
2.2. Devir nos encontros possibilitados pelo dispositivo.....	38
2.3. <i>Mise-en-scène</i> documentária	42
3. TODO JOGO TEM REGRA	46
3.1. Eu conheço um costureiro.....	50
3.2. A casa de portão bebe no final da Quebec	53
3.3. É só um zíper.....	58
3.4. A luz vermelha está acesa.....	62
CONSIDERAÇÕES	66
BIBLIOGRAFIA	68

INTRODUÇÃO

Conhecer o “outro”, foi uma questão que sempre inquietou o homem, seja por curiosidade, aprendizado ou voyeurismo. Essa inquietação potencializou-se com a modernidade, talvez porque com a modernidade veio também a distância entre as pessoas e com isso o desejo maior de querer descobrir o “outro”, como coloca Philippe Dubois (2004, p.67): “as telas [provenientes da modernidade] se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderiam nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis pensando que poderiam nos fazer sentir tudo.” A modernidade cumpriu sua promessa de interação maior do mundo com ele mesmo, mas ao contrário da proximidade que prometia, realizou contraditoriamente tal feito por meio do distanciamento. E, como se não fosse suficiente, passou a oferecer o conhecimento “do outro” – como é o caso dos *reality shows*– por meios superficiais, massificados e padronizados.

A importância de conhecer o “outro”, ou experimentá-lo em alteridade como podemos compreender neste primeiro momento, reside na pretensão de contribuir para conhecer o “eu”, o mundo no qual me insiro e provocar novas discussões sobre questões que, por serem cotidianas, tornam-se invisíveis. Daí a relevância de conhecer o “eu” partindo do universo do “outro”, para fomentar debates sobre questões políticas e sociais que contribuirão para surgimento de novas formas de pensar e ver o mundo e as relações sociais nele existentes. Para que isso aconteça, é necessário buscar outras de linguagens, que não apenas as oferecidas pela mídia espetacular.

A inquietação de conhecer o “outro” também motivou esse trabalho. Conhecer o “outro” mais próximo possível desse, caminhando para longe do modelo espetacular, dos rostos bonitos, das falas padronizadas, dos sorrisos programáveis tão comuns nele. E com um agravante a mais, fazer isso usando um dos materiais mais utilizados pela mídia espetacular para fabricar imagens: a câmera de vídeo. Conhecer o “outro” mediado por uma câmera de vídeo foi o grande desafio desse trabalho. Conhecê-lo por caminhos diferentes do comum possibilitados pelo documentário experimental.

Esse documentário foge também do programável, do roteirizável e esperado. Um documentário que ao contrário do que mora no pensamento da maior parte da população, não tem responsabilidade com a verdade, mas em aguçar a sensibilidade e descobrir novos olhares. Até mesmo porque para falar em verdade precisamos discutir o que é essa, e para esse trabalho não se faz necessário discutir, delimitar ou definir o que seria ela. Ao invés disso

podemos utilizar o tempo experimentando, testando possibilidades, buscando novas formas de enxergá-la.

O autor Jean-Louis Comolli (2008) apresenta em seu livro, *Ver e Poder*, um caminho que possibilita outro tratamento com a verdade dentro do documentário experimental, assim como novas possibilidades de conhecer o “outro”, fugindo do espetacular. Essa possibilidade baseia-se em uma relação mais próxima entre filmador-filmado antes do processo de filmagem. Para compreender o autor citado acima, é necessário estudos de textos de outros autores, como Deleuze e Debord, que igualmente tratam de questões presentes nos textos de Comolli, e muitas vezes parecem que fomentaram as reflexões dele.

Para potencializar a discussão de novas possibilidades oferecidas pelo documentário experimental esse trabalho propõe vivenciar a elaboração de um documentário que seguirá pelo caminho experimental. Para tal, entenderemos no primeiro capítulo o que é espetáculo, esse lugar do qual o documentário experimental tem tentado fugir. É essencial entender o espetáculo para fugir dos caminhos que levam através e com destino a ele. Nestas fugas podem aparecer possibilidades de novas formas de fazer e pensar. Porém não é só do espetáculo que o documentário moderno tenta libertar-se, mas também de normas, limites e regras que definem e limitam as possibilidades de ir além. Para compreendê-lo melhor, o primeiro capítulo fará uma passagem por diferentes momentos do gênero documentário em busca de articular qual a relação que este estabeleceu com a verdade contribuindo para que, no imaginário popular, ele tenha obrigação em dizer verdade. Assim conseguiremos compreender também como esse gênero abriu-se para novos caminhos.

Como o documentário experimental busca novas possibilidades, assim como Comolli, é natural que alguns assuntos como conhecer o “outro”, encenação e outras questões que giram em torno desse gênero ganhem uma nova forma de serem enxergadas. O segundo capítulo conterá alguns termos fundamentais para compreensão do trabalho bem como para o estudo do autor em questão, para que essa nova forma de enxergar velhos assuntos fiquem mais claras e contribuam para o entendimento desse trabalho.

No terceiro capítulo haverá a apresentação de alguns métodos escolhidos por esse trabalho para desenvolver o documentário, como por exemplo, o filme-dispositivo. Esse capítulo tratará da parte metodológica do trabalho procurando não só relatar a prática, mas relacioná-la com a teoria a fim de que juntas colaborem para a compreensão de como conhecer o “outro” por meio de uma câmera de vídeo. Dividindo com o leitor as dificuldades, barreiras e como foi o processo de fabricação.

1. SOBRE A VISIBILIDADE DO ESPETÁCULO E O CINEMA DOCUMENTÁRIO

1.1. Luzes

A visão de sociedade do espetáculo para Guy Debord (1997) é constantemente resumida em uma sociedade bombardeada por imagens midiáticas, porém sua definição é mais ampla não se resumindo a um conjunto de imagens. Ao ler seu livro é necessário lembrar que os escritos foram feitos na Europa na década de sessenta, uma época na qual a sociedade passava por grandes mudanças, entre elas o estremecimento do socialismo europeu, que mais tarde culminou em seu fim; o avanço do capitalismo; a proliferação das multinacionais e as mudanças na forma de consumir, dentre vários outros fatores. Tudo isso foi visto por Guy Debord com um olhar muito pessimista, visão que refletiu na sua teoria e previsões de um futuro no qual o homem e sua consciência não teria a menor chance contra o espetáculo.

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário. O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono. Destituída de seu poder prático, e permeada pelo império independente no espetáculo, a sociedade moderna permanece atomizada e em contradição consigo mesma. (DEBORDY, 1997, p. 20)

Esse trabalho dialoga com Guy Debord não com o propósito criticar sua teoria, ou tentar, assim como ele faz, combater o espetáculo, mas entender o que é o espetáculo para dar voz e vez ao que está fora dele.

O fato mais importante colocado pelo autor sobre a sociedade do espetáculo é a acumulação do capital, organizando a vida cotidiana para o consumo: o sistema capitalista, que na década de sessenta ganha ainda mais espaço, tem como objetivo acúmulo do capital e esse passa a ser cada vez mais dirigido ao consumo. As imagens entram como uma ferramenta para influenciar o consumo, primeiramente o consumo de produtos, e com esses o consumo de um estilo de vida, status, modelos a serem seguidos enfim, características que perpassam a materialidade do produto. O que Debord (1997, p.13) diz sobre “tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação”.

Para o autor, o espetáculo nega a vida vivida, criando uma vida sonhada, para ser comercializada e desejada, esse modelo de vida é constantemente divulgado pelos meios de comunicação em massa. A realidade passa, então, a copiar e a se assemelhar com o que é sonhado afastando-se cada vez mais do vivido. A vida passa a ser dirigida pelos meios de

comunicação de massa que define modos, atitudes e posturas a se tomar em diferentes ocasiões, “o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência.” (DEBORD, 1997, p.16)

A vida coletiva na área da exibição da intimidade pessoal [como, por exemplo, em *reality show*] faz com que os indivíduos se apresentem como papéis a serem representados socialmente nas práticas corriqueiras do cotidiano. (NUNES, 2011, p.20)

Isso exemplifica o que Debord (1997, p. 14) coloca sobre o espetáculo não ser um “conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizadas por imagens.” Parece que para ele as imagens entram com fundamental importância, mas o espetáculo não se resume somente a elas, ele está inserido nas relações sociais, e na medida em que acontece nelas acontece também para elas.

O espetáculo pode ser entendido aqui como o consumismo de signos e não mais de coisas, signos esses que representam poder, status, fama, sucesso e qualificam as pessoas pelo que possuem e não pelo cidadão ou ser humano que de fato são.

Se a vida, comandada pelo espetáculo, pode ser para o autor uma constante representação, podemos considerar que não há realidade livre e ‘pura’, sendo qualquer realidade submetida à representação do espetáculo. Assim, qualquer fração da realidade, capturada por imagens (seja ela pintura, fotografia ou cinema) carregariam junto a si a representação. Isso inviabiliza a pretensão de uma realidade que não seja representada, e se esta não existe de forma vivida, não existirá também em imagens.

Podemos relacionar essa representação da vida de que Guy Debord (1997) fala, com o que autor Jean-Louis Comolli (2008) chama de *mise-en-scène*¹. Para Comolli a vida é constituída por *mise-en-scènes*, não estando ninguém livre ou imune a elas. Para esse autor, as pessoas também são guiadas por fatores sociais que influenciam suas atitudes e roteirizam seu comportamento conforme o adequado, certo, conveniente e esperado, criando assim as *mise-en-scènes*. Pensando nisso como dar créditos aos meios (como o cinema documentário) que tentam, através de imagens, capturar a realidade pura?

Para Comolli, a questão não é tentar capturar uma realidade pura, visto a impossibilidade da existência desta, mas possibilitar o espaço para o surgimento das *mise-en-*

¹ Momentaneamente compreenderemos *mise-en-scène* como encenação. Esse termo será discutido com mais profundidade no segundo capítulo.

scènes singulares, especialmente as que não estão no padrão do espetáculo. Aquelas que o espetáculo se recusa a mostrar, as que não se preocupam em ser mais um produto consumível e descartável, mas algo que não separe o homem de sua consciência alienando-o e não sirva somente para entretenimento, mas para reflexões e ao mal estar das dúvidas.

O cinema ao passar sua mensagem, propõe modelos de comportamentos, condiciona de uma forma positiva ou negativa a nossa atitude e concepção do mundo e até certo ponto, direciona o imaginário, os valores, os anseios, e os ideais de grande parte do público. A formação do sujeito se dá constantemente a cada experiência, a cada contemplação e a cada reflexão, ampliando suas experiências estéticas, permitindo assim, construir poéticas pessoais, ou seja, modos singulares de ver o mundo (NUNES; SILVA, 2006, p. 232)

1.2 Sobre a captação de verdades

Quando a palavra ‘documentário’ é pronunciada, inevitavelmente, a primeira idéia que vem a cabeça é de um cinema que trata da verdade. Aquele que é diferente da ficção, e por isso não está em cena para enganar ou fingir, mas para apresentar verdade sobre determinado tema. Porém bastam alguns minutos, para que a afirmação caia em descrédito e o questionamento de “mas afinal, o que é a verdade?!” venha à tona levantando reflexões.

Para Comolli (2008) capturar uma cena por meio de uma câmera de vídeo nunca será capturar a verdade. A presença da câmera não pode ser ignorada, ela modifica o ambiente e as pessoas filmadas, não só o objeto câmera, mas simples presença daquele que filma na realidade da qual não lhe é comum já modifica os acontecimentos e as reações nesta realidade. Assim, o ato de filmar pertence à natureza muito mais hostil que amigável, o que de acordo com o autor, com o tempo e o relacionamento entre as partes envolvidas no processo, pode ser amenizado.

Na verdade, costumeiramente, a palavra do outro é mais tomada do que concedida; filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado. (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 36)

Quando submetida ao processo de filmagem, as pessoas criam uma *mise-en-scène*, esta irá depender de como a pessoa deseja ser vista por aqueles que verão sua imagem

projetadas posteriormente, o que ela acha que o documentarista espera, como aprendeu (na televisão e em outras imagens) que deve se portar etc. Ainda, de acordo com esse autor, as *mise-en-scènes* daqueles que são filmados não são fabricadas somente no instante da filmagem, mas desde o momento que este entra em contato com o cinegrafista ou com outra pessoa e, como vimos no item anterior, são dirigidas por relações sociais fortemente influenciadas pelo espetáculo midiático. Se olharmos para nós mesmo e nosso comportamento frente a outras pessoas, perceberemos que existe um comportamento diferenciado dedicado a cada grupo de pessoas com o qual nos relacionamos, agimos de uma forma com os amigos, de outra forma com o chefe, e assim conforme o achamos adequados. Mas não é possível afirmar que um comportamento é mais verdadeiro que o outro, uma vez que elas são facetas do que forma um único ser humano, com suas contradições e convenções a serem seguidas. Com tantas possibilidades de ‘ser’, como falar em filmar uma realidade, isto é, uma verdade dos sujeitos? E não só isso, filmar uma realidade pretendendo que essa seja aceita como única e inquestionável?

Até pouco tempo atrás era esse ideal de realidade que pretendia o cinema documentário, ou pelo menos que se convencionou sobre o gênero. Ele era entendido como o oposto do cinema ficcional, sendo assim, o segundo seria uma narrativa criada independente da história ter referencial real ou não, e o primeiro seria uma captação fiel de algum acontecimento em determinada realidade. Porém, para Francisco Elinaldo (2006), a forte conotação representacional, ou seja, o sentido comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu em um tempo e espaço foi aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas.

Não raros os autores que defendem que ambos os gêneros bebem da mesma fonte, e por isso inevitavelmente caminham juntos. Mas antes de levantar essa discussão, precisamos conhecer um pouco mais do documentário, e como ele nasceu.

Para Comolli (2008) o cinema nasceu documentário, com as primeiras capturas feitas pelos irmãos Lumière em suas primeiras obras que tinham como desejo a captura do real, como “*Leaving the Factory*” (1895), uma vista da saída dos operários da fábrica; “*Arrival of a train*” (1895) a chegada de um trem a estação, como pode ser vista nas imagens abaixo:



Imagem 1- Cena de “*Leaving the Factory*”, 1895
Fonte: www.joaocinema.blogspot.com



Imagem 2 - Cena de “*Arrival of a train*”, 1895
Fonte: www.joaocinema.blogspot.com

Porém esse tipo de filme que seguia um caráter que posteriormente seria conhecido como etnográfico, buscando filmar determinados grupos das sociedades, grupos afastados, culturas pouco comuns ou conhecidas, ganha a designação ‘documentário’ a partir dos anos 30 quando o teórico inglês, John Grierson, desenvolve um modelo oposto aos filmes de ficção

com base nas obras de Robert Flaherty. Este último é considerado o patriarca do filme antropológico, e paradoxalmente ele não só ‘inaugura’ o surgimento do gênero documentário como também a prática de ‘encenação’ dentro deste, pois, na busca incessante por mostrar culturas e sociedades isoladas ele não reprime e não se importava em capturar cenas ‘encenadas’ e até mesmo filmadas em estúdio, como acontece em *Pescadores de Aran* (FLAHERTY; EUA 1934)

Pois de uma ponta a outra esse filme [Pescadores de Aran] é composto, testado, rodado, ajustado, fabricado sob medida. Não tenhamos medo da palavra: ele é encenado da forma mais minuciosa. Tanto mais porque essa encenação, eu dizia, se adapta e se presta às provas de verdade efetuadas pela montagem. (COMOLLI, 2008; p 232)

No filme a difícil vida de pescadores que vivem na ilha de Aran, isolados do restante do mundo, sem terra para plantar tendo que improvisar canteiros com algas, além da ameaça constante do mar é mostrado de forma romântica e poética. Vários ângulos de uma mesma cena são explorados oferecendo ao espectador um conhecimento maior dos acontecimentos e de como é a vida em Aran. Como o observado na imagem 3, os olhares dos personagens durante toda a seqüência estão sempre ligados a ações urgentes que precisam executar para que a sobrevivência da família e do grupo seja garantida, como a caça ao tubarão que pode ver observado na imagem 4. Os personagens montam, com a edição das cenas, uma *mise-en-scène* na qual estão sempre preocupados e constantemente em ação, lutando para sobreviver em Aran, o que faz com que até o passa-tempo das crianças se converta em atividades que de alguma forma ajude a sobrevivência, como mostrado na imagem 5. O tempo é recortado, transportando, ignorado, fazendo com que os dois anos de filmagens do filme nos apresente ao final da seqüência de imagens um dia na ilha.



Imagem 3 – Pescadores, cena de Pescadores de Aran
Fonte: www.cinecultclassic.blogspot.com



Imagem 4 – Pesca de tubarão, cena de pescadores de Aran
Fonte: www.cinecultclassic.blogspot.com



Imagem 5 – Menino Pescando, cena de Pescadores de Aran
 Fonte: www.cinecultclassic.blogspot.com

Em oposição, partindo de uma escola de documentário distinta, outro nome contribuiu para o desenvolvimento de um conceito sobre documentário, ele foi Dziga Vertov, cineasta Russo. Ele elaborou o que chamou de cinema-verdade (kinopravda), e posteriormente recebeu o nome de cine-olho. A partir de Bill Nichols (2005), o cinema proposto por Vertov afirma ser, a seu ver, o olho da câmara mais fiel à realidade capturada que a enxergada pelo olho humano, conseguindo não só captar o observado pelo olho, mas também o que esse deixava escapar. Podendo assim trazer a tona um mundo o qual o olho do homem não poderia ver, sendo esse enxergado somente pela câmara.

todos os meios cinemáticos,

Todas as invenções cinemáticas,

Todos os métodos e meios que pudessem servir para revelar e mostrar a verdade.

Não o cine-olho pelo cine-olho, mas a verdade pelos meios e possibilidades do filme-olho, isto é, [cinema verdade]

Não “filmar a vida de surpresa”, só pela “surpresa”, mas para mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las através do olho da câmara num momento em que não estiverem atuando, para ler seus pensamentos, despidos pela câmara.

O cine-olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, claro o obscuro, manifesto o oculto, evidente o dissimulador, não-teatral o teatral, transformando falsidade em verdade.

O cine-olho como a união de ciência com o jornal cinematográfico, para acirrar a batalha pela decodificação comunista do mundo, como uma tentativa de mostrar a verdade na tela – cinema verdade (MICHELSON *apud* NICHOLS, 2005, P. 183)

Isso está presente em diversas cenas do filme *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov 1929) presente na imagem 6, em que a câmera aparece sobreposta a imagem de um olho, mostrando como se a lente da câmera tomasse lugar do olho, tonando-se um olho mecânico capaz de suprimir a precariedade do olho humano que não consegue ver tudo. Era a partir dessas interpretações, montagens, colagens das imagens obtidas pela câmera, de maneira espontânea, que o que não era visível poderia vir à tona, tornando-se visível, recriando o mundo na tela do cinema.

No filme um homem passeia com uma câmera pela cidade, aliás, o passeio é de dois (ou três, é possível) homens com câmeras pelas cidades, como é possível ver na imagem 7. Aquele (homem) que filma, mas que também é filmado, filmado por outro homem que filma, mas não está em cena. As imagens são sobrepostas, coladas, e não escondem o processo de feitura do documentário, são mostrada em várias cenas uma mulher cortando, recortando e montando um filme, sendo possível visualizar esse processo na imagem 8, uma espécie de metalinguagem que expõe o processo de elaboração do mesmo. O diretor não faz questão de esconder que os recortes ou encenação, pelo contrário tudo é colocado exageradamente em cena e não é escondido do espectador, nele, tudo, ou quase tudo, é *mise-en-scène* cortada, montada e agenciada.



Imagem 6 – Olha da câmera, cena de *Um homem com a câmera*

Fonte: www.albertoimagoday.blogspot.com



Imagem 7 – Filmagem na rua, cena de Um homem com a câmera
Fonte: www.albertoimagoday.blogspot.com

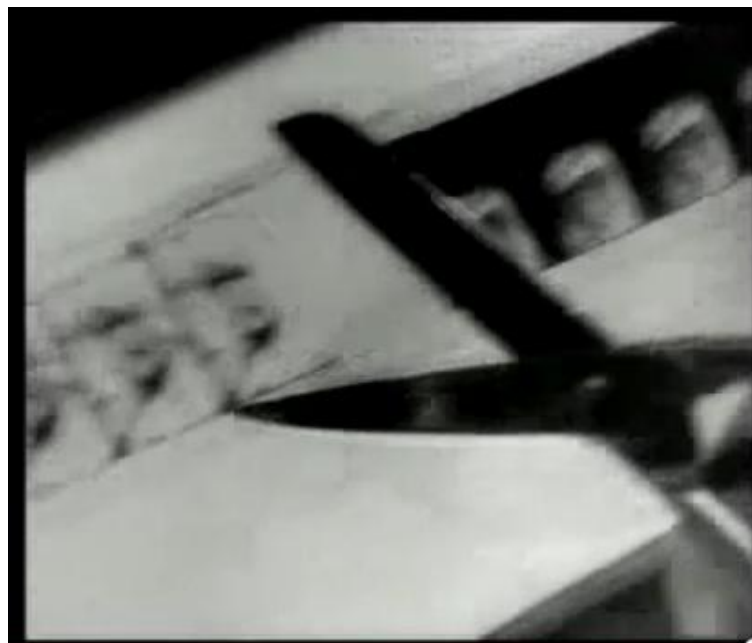


Imagem 8 – Película, cena de Um homem com a câmera
Fonte: www.albertoimagoday.blogspot.com

Tempos depois, na década de 1940, surge na Itália, o movimento Neo-Realismo, que com as influências do momento histórico que a sociedade passava (fim da II Segunda Guerra mundial 1939-1345) surge para mostrar a realidade da sociedade, falar com os cidadãos a fim de denunciar os problemas enfrentados pela população, ir contra políticas governamentais, fortalecer a identidade social dentre outras utilidades sociais, mesmo que não apresentado como documentário. Por atingir diretamente forças governamentais, estas perseguiram e boicotaram esse tipo de cinema o que levou os diretos logo abandonaram o estilo.

Ladrões de Bicicleta (SICA, 1948), imagem 9, é um exemplo de cinema deste movimento engajada com problemas sociais. Neste caso é colocado em cena questões do proletariado no pós-guerra como o desemprego, injustiça e a alienação dos valores morais do personagem que ao perder praticamente tudo durante o filme (em frente ao filho), acaba por perder-se também, como podem ser observadas nas figuras 10 e 11 que foram extraídas do filme. *Ladrões de bicicleta* tenta mostrar a realidade vista pelos olhos do proletariado, as dificuldades e pouca assistência do governo, a injustiça dos homens que trabalhavam e tentavam levar uma vida nos preceitos da lei.



Imagem 9 – Itália, cena de *Ladrões de bicicleta*
Fonte: www.cinemaedebate.com



Imagem 10 – Discussão, cena de Ladrões de bicicleta
Fonte: www.cinemaedebate.com



Imagem 11 – Itália, cena de Ladrões de bicicleta
Fonte: www.cinemaedebate.com

O filme citado e ilustrado acima não entra no gênero documentário, trago este exemplo como meio de ilustrar um movimento importante para a compreensão e (não) distinção entre documentário e ficção que tentaremos fazer mais a frente. Apesar de ficcional o filme descreve muito bem a sociedade italiana do pós-guerra aos olhos dos proletariados, que era grande parte da população, e mostra que não só o documentário bebeu nas águas da ‘encenação’ característico do cinema ficcional, mas também, o cinema ficcional se mistura com realidade, usando essa como referencial para suas narrativas.

Posteriormente a esse momento, já na década de 60, surge na França um movimento que ficou conhecido como *cinema vérité*, ou cinema verdade. A característica desse movimento segundo Francisco Elinaldo Teixeira (2006) é que este cinema permitiu uma visão mais reflexiva do ato de fazer o documentário, do outro e de si mesmo, abrindo espaço para dúvidas e assim permitindo

ao cineasta e a seus personagens reais desembaraçarem-se do que são, de suas identidades cristalizadas, e criarem novas possibilidades de vida, atuarem em razão daquilo que ainda não são, mas que já está se dando durante o encontro que o filme proporciona. Ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos, documentarista e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser “outro” num tempo que parte do presente e que os lança para fora dele, para fora de si. (TEIXEIRA, 2006, p. 277)

Podemos perceber que a pretensão deste movimento não é retratar a realidade tal como ela é, mas a realidade que é criada quando quem filma e quem é filmado se relaciona. Isso abre o cinema para outras possibilidades, muito mais ricas, que até então não havia sido tentadas. Ilustro esse momento do cinema com *Crônicas de Verão* (ROUCH E MORIN, 1961) que a partir da pergunta “Você é feliz?”, imagem 12, possibilita que histórias e vivências sejam exibidas e acompanhadas no decorrer da sequência de imagens. O documentário parece o tempo todo dirigir aos sujeitos um olhar que humaniza e individualiza a trajetória de “homens e mulheres que deram momentos de sua existência a uma experiência de cinema-verdade” (ROUCH, 1961) podemos visualizar na imagem 13. Os autores não se preocupam que o filme seja totalmente verdade o que lhes permite fazer as descrições de alguns fatos apontando para uma falta de discernimento entre o real e o imaginário. O documentário leva para dentro da cena, também, o próprio documentário, o processo pelo qual os cinegrafistas passaram para escolher os personagens assim como sua relação com eles, como na imagem 14, que temos os diretores conversando sobre o filme no filme.



Imagem 12 – ‘Você é feliz’, cena de Crônicas de um verão
Fonte: www.mofoifpr.blogspot.com



Imagem 13 – Conversa, cena de Crônicas de um verão
Fonte: www.mofoifpr.blogspot.com



Imagem 14 – Fim de tarde, cena de Crônicas de um verão
 Fonte: www.mofoifpr.blogspot.com

Esses apontamentos históricos sobre as influências da realidade no ficcional e do ficcional na realidade não aborda todos os momentos pelo qual o cinema passou, pois entende que os citados acima retratam as diferentes relações entre o cinema documentário e sua pretensão da capturar a realidade no decorrer do tempo necessária para a discussão proposta neste trabalho. Antes de concluir essa parte ressalta-se que todas essas mudanças que envolveram o gênero documentário (assim como outros) foram fruto de mudanças sociais, que permitiram novas formas e necessidades de discurso e de lidar com o mundo, mudanças que influenciaram as pessoas, suas relações, a política e a forma de governar. Não menos importante, e aliado a essas mudanças aparecem os avanços tecnológicos possibilitando câmeras mais leves, com melhor captação de imagem e, principalmente, som, o que possibilitou uma independência maior ao cineasta.

Agora que a relação entre documentário e realidade foi um pouco mais clareada com a historiografia do mesmo, percebemos que o documentário sempre esteve ligado a encenação tão comum na ficção, as tentativas de capturar a vida como ela é que acabaram por desencadear mais representação em frente a câmera. Sendo assim, desde suas raízes é impossível separar de maneira tão incisiva, documentário e ficção. Não que estes não tenham diferenciação, mas estas provavelmente não caminham na popularmente conhecida diferenciação pela presença/ausência de verdade.

Rubens Caixeta e César Guimarães (2008) afirmam que poderia diferenciar documentário e ficção seriam menos a obediência a regras estabelecidas que o desejo de se fazer o filme, pois:

Quem faz documentário faz ou deveria fazê-lo por força de um engajamento no mundo, por uma vontade própria, e não movido pelos lucros- materiais ou simbólicos- oferecidos pelas mercadorias audiovisuais, pelo prestígio ou, ainda, pelo egocentrismo “artístico” hipnotizado pelo mito do gênio criador. (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p.36)

A idéia de um cinema que trate do real, como o convencionado sobre os documentários, é muito pretenciosa. Para aceitarmos tal norma como válida é necessário aceitar que é possível ter uma única verdade, inalterável independente do ponto de vista, ângulo, local, etc. e exclui, ainda, os significados das escolhas feitas pelos cineastas. Porém, nossa capacidade de percepção, e nossas vivências de mundo, nos permitem perceber que a realidade apresenta-se de distintos modos e é facilmente alterável, depende da classe social, grupo étnico, ideologias e etc. Sabemos também que toda escolha está carregada das convicções, expectativas e desejos de quem escolhe, não podendo essas serem aceitas muito menos entendida como neutras, afinal, quem filma escolhe o que filmar, e muito mais, escolhe como e quando filmar o que quer filmar.

Porém, longe desde trabalho censurá-los por estarem carregados de ideologias e opiniões, pelo contrário a intenção aqui é deixar de olhar de maneira tão ingênua para esse gênero cinematográfico, como se não carregassem preconceitos, ideologias e significados.

É como assistir ‘Opinião Pública’ (1967) de Arnaldo Jabour e não ver que em todo seu documentário sobre a classe média brasileira, a escolha de planos, as imagens que contradizem as falas dos personagens e os demais recursos reafirmam a mensagem passada pelo autor de que, essa classe é fútil e acomodada, como na imagem 15 em que os personagens aparecem aproveitando um dia de sol na praia despreocupadamente. Independe de ser a verdade vivenciada, ela é primeiro uma verdade para Jabour, que, no entanto, apresentada ela para os espectadores como uma verdade única e onipotente.

Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinqüência, Não vemos isso no jovem comum da classe média. Na maioria ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos e marcha através de um presente risonho, para um futuro conformado, para eles o futuro é apenas um lugar aonde vivem os adultos. (JABOUR, 1967)

Falas como essas são amparadas por imagens que mostram jovens felizes se divertindo na praia e afirmando categoricamente, através de imagens, o que já foi apresentado pelo autor através da “voz over”.



Imagem 15 – Praia, cena de Opinião Pública.
Fonte: www.mofoifpr.blogspot.com

O autor não deixa dúvidas quanto a forma que vê a classe média na década de sessenta, não há espaço para pensar que há indivíduos diferentes na classe média, ou que algum daqueles filmados seja diferentes dos outros, são todos igualmente fúteis e medíocres. Opinião que Jabour entrega sem que o espectador faça esforço para compreender ou refletir, vem completamente mastigado para eles.

Todas as escolhas feitas dizem sobre o que o documentarista pensa sobre o que filma, nas escolhas estão embutidas reflexões, maneiras de ver o mundo assim como o que deseja atingir no espectador. Neste sentido, para Rubens Caixeta e César Guimarães (2008) outro aspecto que distinguiria o documentário da ficção seria seu espectador. Para tais autores o espectador da ficção vê o filme como entretenimento, podendo ou não sair da sala de projeção alterado, os filmes seguem um manual, que o espectador finge não saber, para prender sua atenção. Sua habilidade de reflexão é pouco explorada e ele sai do cinema com o ego massageado, como mais certezas que dúvidas, porque o espetáculo deixa pouco espaço para elas. Sua função é agradar, seduzir, entender e vender. Já o documentário experimental pode

abrir possibilidades e espaços para questionamento, podendo despertar reflexões e novas formas de sentir e ver o tema do qual trata. Nas palavras dos autores citados acima: “O espectador, por sua vez, também é transformado pelo filme: diante da alteridade que lhe oferece, ele também passa por uma alteração – e é nisso que se resume a única virtude pedagógica do documentário” (CAIXETA E GUIMARÃES, 2008, p.36)

Mais uma distinção válida, que pode ser considerado como diferença ficção e documentário, ao menos o contemporâneo, é o fato de o documentário ser feito com lacunas as quais são preenchidas com o real. Enquanto os roteiros ficcionais são fixos e não permitem mudanças, os documentários experimentais abrem espaço para que o real passe através de suas histórias.

A inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seu vestígio nas imagens, nos sons e nas falas. Se o documentário não perde sua diferença para com a ficção e justamente porque “um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente. (CAIXETA. CÉSAR, 2008, p.44)

Comolli (2008) leva ao extremo a consideração de que o documentário tem que ser permeado pelo real, para ele não só permeado com feito ‘sob o risco do real’. O real não permeia mais as lacunas do filme, ele tem passagem livre em todas as cenas. Abre-se mão do roteiro para filmar livremente, porque se o objetivo é filmar a realidade, mesmo que dentro de um determinado ponto de vista, assim filme dispensa roteiro porque a realidade já está no mundo.

Para esse autor, filmar sem ter controle de todos os acontecimentos é o que permitiria o surgimento de condições de invenção, assim também como novas possibilidades de narrativas, essas já saturadas pelo cinema ficcional.

Neste ponto é possível que surja a questão de que, o cinema documentário se aproximaria do jornalismo por se referir ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando a partir delas ou com elas suas narrativas filmadas. Entretanto, a distância deles está no fato de que o documentário tem liberdade para afirmar seu gesto de reescrever o mundo do ponto de vista daquele que filma o que não acontece no jornalismo, que dissimula e camufla suas intenções na busca de se afirmar como verdade inquestionável.

“Nada no mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica. A crítica maior que devemos dirigir à mídia, agente da informação, refere-se à denegação batizada “objetividade”, por meio da qual ela mascara, com demasiada frequência, o caráter eminentemente precário, fragmentário e por fim, subjetivo daquilo que é tão-somente o seu trabalho.” (COMOLLI, 2008, p. 173)

O documentário distancia-se da nomenclatura de “cinema que trata da verdade” abrindo espaço para cortes, dúvidas, narrativas incompletas, porém não se desliga da verdade, pois a “realidade [como] referencial colocada antes de tudo pelo cinema documentário se impõe a ele como sua lei. A ficção pode se esquivar dos referentes, mascará-los. Mas não existe documentário de ficção científica” (COMOLLI, 2008, p. 170). Por ter essa linha inseparável com o real, é comumente acreditado que a dose de realismo que o documentário carrega é maior, assim, ao abrir espaço para dúvidas ele causa mal estar, preocupando e incomodando muito mais o espectador que o cinema ficcional.

E o cinema proposto por Comolli (2008), assim com o cinema verdade proposto na década de 60 pelo movimento do ‘cinema-verdade’, as dúvidas são aceitas e vistas como bons olhos, porque elas fazem parte das pessoas e dos relacionamentos que estabelecemos com elas. Dentro do que propõe Comolli (2008) é ainda mais complicado falar em narrativas completas, inteiras, lineares, que não gere dúvidas, pois se trabalha ‘sob o risco do real’, sem roteiros e ordens a serem seguidas, o real geralmente é inesperado, que às vezes mostra ou esconde a vida e suas nuances e atua não com o cinegrafista quer ou espera. Assim, dependendo do real para elaborar a narrativa, é possível começar pensar de um modo diferente do convencional, não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme, para que o real aconteça e de preferência, na hora que estivermos prontos para capturá-lo.

Dentro desse conceito desenvolve-se a idéia de um cinema documentário experimental, e este abre possibilidade para maiores ousadias no campo documental, assim como hibridizações, bricolagens, cortes e montagem cada vez mais diferentes dando abertura a um segmento que se intitula ‘experimental’. Adotando vários conceitos de outros períodos pelos quais o documentário passou, é complicado defini-lo, nomeá-lo, pois de experimentar pode ser entendido que é tentar, perguntar, mudar, transformar o filme durante o processo de imaginação, errar e incorporar o erro, respeitar a intuição, enfim, inovar, e nomenclaturas restringem o que vai contra os principais anseios desse cinema.

Esse segmento entra também como fórmula para resolver problemas financeiros, porque para que haja filme não se depende mais de recursos mercadológicos, mas da vontade e disponibilidade daqueles ou daquilo que se deseja filmar. Também não há preocupação com cenário, locações ou figurino, esses já estão no mundo. Nesta realidade desloca-se toda a preocupação e cuidado da esfera da produção para pós-produção, não fundamentalmente o que o cineasta capturou, mas como ele lida com o material que possui.

“Jogo de Cena” (COUTINHO, 2007), imagem16, é um exemplo de pós-produção bem trabalhado. Coutinho coloca no jornal um anúncio convidando uma série de mulheres a realizarem o documentário, o diretor traz para si pessoas interessadas no documentário e ao mesmo tempo no jogo que propõe. As personagens são convidadas a compartilharem suas experiências, alegrias e tristezas, chamando para bem perto as experiências pessoais mais marcantes. Mas o que o espectador aceita como real é colocado em cheque quando atrizes também são convidadas a participar do jogo, contando suas experiências pessoais e interpretando as experiências já narradas pelas "não-famosas". Uma mistura que parece confundir o espectador, fazendo-se questionar se está ligado nos relatos pessoais e "verdadeiros" ou na interpretação, como nas imagens 17 e 18, que temos uma mulher desconhecida do público e uma atriz conhecida, ambas em cena contando histórias e às interpretando.



Imagem 16 – Histórias, cena de Jogo de Cena
Fonte: www.almocodeamigas.blogspot.com



Imagem 17 – Fernanda Torres, cena de Jogo de Cena
Fonte: www.almocodeamigas.blogspot.com



Imagem 18 – Histórias, cena de Jogo de Cena
Fonte: www.almocodeamigas.blogspot.com

2. DOCUMENTÁRIO EXPERIMENTAL, ALGUNS TERMOS

2.1. Dispositivo e cinema

O termo dispositivo foi discutido por vários autores, sendo pensado profundamente por Foucault. Porém foi Gilles Deleuze (1990) quem trouxe esse conceito para o universo do cinema. Embora Deleuze baseie sua discussão fundamentalmente nos conceitos de Foucault, não é de interesse aqui discutir os textos foucaultianos, mas a apropriação deleuziana destes.

Primeiro precisamos entender afinal, o que é dispositivo. Para Deleuze:

Em primeiro lugar, uma espécie de novelo ou moeda, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. (DELEUZE, 1990, p. 1)

Em seu argumento Deleuze afirma ainda que essas não são linhas inteiras, ou uniformes, pelo contrário são linhas quebradas e submetidas a diversas variações de direção, sem que essas variações sigam regras ou ordens. De acordo com o autor, os dispositivos são sísmicos, ele faz tal comparação por considerar que os dispositivos geram linhas que não podem ser medidas, esperadas ou planejadas, mas acontecimentos inconstantes não lineares ou programáveis. E, o fato de ser sísmico, provoca o que ele chama de linhas de rupturas, fissura e fratura que junto com outras compõem o dispositivo.

Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição (DELEUZE, 1990, p. 4)

Ao considerar o dispositivo como sísmico, podemos compará-lo ao movimento das placas tectônicas que causa rupturas e fraturas na face da terra. Assim como os abalos das placas tectônicas, os dispositivos enquanto modos de fazer não podem ser programados ou controlados, se encaixando com o que Andre Parente (2009) argumenta sobre ser o dispositivo e ativação do real e que por esse, é possível abrir fendas inesperáveis, incalculáveis em tamanho e profundidade das quais podem sair tudo ou nada, mas o principal: o inesperado. E o real, na perspectiva comolliana, é caracterizado por este inesperado, é o que não sabemos e ocorre no presente sem seguir planilhas, regras ou determinação e por isso gera risco uma vez que não oferece nem permite controle.

Comolli (2008) parece beber muito dessa falta de controle do pensamento deleuziano quando pensou o exercício de filmar sob o risco do real. Para esse autor, filmar sem que haja o controle é uma forma de fugir dos roteiros fechados e assim da constante influência da mídia e suas narrativas já saturadas pela ditadura das imagens. Filmar sob o risco do real viria como uma forma de aumentar o contato do filme com o mundo, não sendo esse só mais um referencial, mas autor das narrativas, aproveitando-se do inesperado, das fraturas e abalos que o dispositivo causa para produzir cinema com efeitos singulares no mundo, afinal “diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco real.” (COMOLLI, 2008, p. 169)

O modo como Comolli (2008) enxergar a influência da mídia no mundo, é possível entender que para ele não existe mais, olhar ingênuo do processo de filmar, o que faz com que as pessoas nunca ajam naturalmente frente à câmera. Elas agem conforme aquilo que vêm reproduzidos na tela da televisão, assim o que as câmeras filmam nada mais é que a mídia refletida no mundo. O dispositivo pode ser então, uma alternativa de desprogramação do mundo, como modo de criar novas formas de ver, inovar e enxergar esse mundo.

O documentário poderia ser uma tentativa de fraturar e romper os modelos já ensaiados e previsíveis dirigidos pela mídia espetacular, possibilitando a produção de novas imagens. Ao contrário dos roteiros fechados que temem o que neles provocam fissuras e afasta o que é acidental e aleatório. Os documentários que jogam com os dispositivos como regras podem extrair da precariedade da incerteza e do risco de não se realizar, sua vitalidade e condição de invenção. Neste contexto o dispositivo usado como modo de fazer documentário é um procedimento produtor e ativo. Criador de realidades, imagens, mundos sensações, percepções que não preexistiam a ele, o que, neste sentido Deleuze (1990) chama de curvas de visibilidade e de enunciação. “A visibilidade não se refere à luz em geral que iluminara objetos pré-existentes; é formada de linhas de luz que formam figuras variáveis e inseparáveis deste ou daquele dispositivo.” (DELEUZE, 1990, p. 1)

As figuras variáveis inseparáveis deste ou daqueles dispositivos podem ser entendidas como aquelas que formam o real, podem ser entendidas pelo dispositivo, que não são obrigadas a condizer com a realidade, mas que se tornam realidade para aquele tempo e espaço recortado pelo dispositivo.

O dispositivo irá produzir situações na qual os personagens são colocados a agir, e assim produzir acontecimentos, movimentos não presentes ou preexistentes no mundo a partir de encontros que só existiriam por causa e para o documentário acontecer. Por mais que os encontros, como, por exemplo, o meu e do meu personagem, Ivan, possam acontecer sem o documentário, ele jamais aconteceria da mesma forma como aconteceu para realização do filme. O dispositivo ativa um real válido para aquele presente, o que é narrado e documentado não possui passado, pois não acontece antes dele, e nem futuro, pois o real se desligará com a finalização do dispositivo, “o acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado – nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares - nem dá pistas para o futuro.” (MIGLIORIN, 2005, p. 146)

Os acontecimentos via dispositivo, citados acima, são o que o diretor não tem controle, o que fica a cargo do real escrever. Porém, a falta de controle divide lugar também com o controle, uma vez que quem escolhe qual o dispositivo e o universo a ser recortado é o diretor. Isso acontece para que possa haver condição para que o filme aconteça.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. 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 os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, de geografia etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes, e outras de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões e mais a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo que a utilização de dispositivos não gera boas obras ou más a princípio. (MIGLIORIN, 2005, p. 145)

Um exemplo, apesar de espetacular, que ilustra bem o que foi dito até aqui sobre dispositivo são os *reality shows* produzidos por emissoras de televisão, entre eles podemos citar *Big Brother Brasil* e *Troca de Família* – sem o objetivo de nos aprofundarmos nas suas peculiaridades e influência na sociedade, mas para ilustrar o assunto de como o dispositivo é utilizado na fabricação de realidades. No primeiro, pessoas submetem-se a um jogo de viver em uma casa monitorada por câmeras vinte e quatro horas por dia, com pessoas desconhecidas por alguns meses; no segundo, duas famílias aceitam o desafio de ter um membro da sua família trocado por outra pessoa durante uma semana. Estes são exemplos de dispositivo, as regras do jogo para que haja programa, e os diretores tem controle sobre isso, sendo os acontecimentos feitos pelo e para o dispositivo sem roteiros, livres sob o risco do real. Como tais programas seguem uma lógica mercadológica de venda de audiência e

entretenimento esses fogem dos propósitos do documentário e mais regras são sempre acrescentadas de maneira que o diretor tenha maior controle. Isso para que as imagens midiáticas sejam reproduzidas sem que haja espaço para outras possibilidades que não as já oferecidas pela mídia. Porém, em termo de dispositivo, esses ilustram de forma clara a possibilidade do uso de dispositivo como regras de um jogo a fim de possibilitar novos encontros.

Outra linha que compõe o dispositivo para Deleuze são as linhas de forças.

De alguma maneira, elas [as linhas de força] “retificam” as curvas anteriores, traçam tangentes, envolvem os trajetos de uma linha como outra linha, operam idas e vindas entre o ver e o dizer e inversamente, agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha. [...] E o poder é a terceira dimensão do espaço interno do dispositivo, espaço variável com os dispositivos. Esta dimensão se compõe, como o poder, com o saber. (DELEUZE, 1990, p. 2)

As linhas de força podem ser compreendidas no universo do cinema como o poder que quem possui a câmera exerce sob aqueles que filmam e sob as imagens que captura, tendo o conhecimento, e portanto poder, de como editá-las e assim apresentar seus personagens como quiserem. Por isso as pessoas já perceberam que não produzem um discurso, mas um material para um discurso, que será montado separado do momento de filmagem por aquele que detém poder.

Quem detém a câmera detém não só o ‘poder’ de fazer o documentário como também de realizá-lo com queira, como a metáfora do ‘dono da bola’, em que o garoto que é o dono do principal objeto do jogo tem o poder de coordenar a brincadeira sob a premissa de que se não sair como ele quer ele vai embora e leva a bola consigo acabando assim com a brincadeira. No caso do modelo proposto por Comolli (2008) existe ainda outro poder presente, o daqueles que são filmados. Mesmo que o cinegrafista detenha o objeto principal do jogo, a câmera, esse só se dá se os outros jogadores também aceitarem jogar.

O imperativo de “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade - de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. (COMOLLI, 2008, p.169)

Neste trabalho, caso o Ivan houvesse se recusado a participar o documentário não teria sido realizado, ao menos não da forma que se realizou. Caso houvesse a necessidade da troca

de personagem, outro documentário teria sido fabricado, por mais que o dispositivo continuasse o mesmo. Isso pois, o dispositivo agiria sob outro recorte do universo, gerando outros acontecimentos o que resultaria em um documentário diferente do realizado neste trabalho.

Para concluir esse item, a quarta linha considerada por Deleuze é da subjetivação. “Uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está pra se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou faça possível.” (DELEUZE, 1990, p.3) Para o autor essa linha seria a que pode permitir voltar para si mesmo, como um processo de reflexão sobre a filmagem, o outro e a si mesmo. Essa reflexão seria o que poderia permitir significados novos e singulares do mundo, além de uma alteridade e autoconhecimento. Dentro dessa visão o autor coloca como consequência dessa linha para o dispositivo o repúdio ao universal.

“O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, processos imanentes a um dado dispositivo.” (DELEUZE, 1990, p.4). Por tudo que foi apresentado posteriormente sobre as considerações que Deleuze faz sobre dispositivo percebemos que nele há possibilidade de produção de momentos únicos, não copiáveis e extremamente variáveis, por isso, não universais. Também porque a proposta de documentário em Comolli (2008) que não busca a universalização de pessoas, nem relações e reflexões, pois isto é tarefa do espetáculo, que padroniza e cada vez mais encaixa as pessoas em um bloco uniforme e igual. Os acontecimentos e relações que acontecem em e para o dispositivo são distintos, “e cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam em outros dispositivos” (DELEUZE, 1990, p.4). Mas como é operar em devir numa produção documentária? Sobre devir falaremos mais no próximo item.

2.2. Devir nos encontros possibilitados pelo dispositivo

Em Ver e Poder, César Guimarães e Rubens Caixeta (2008) citam o antropólogo Mário Goldman para dizer que “devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos, mas de toda identidade substancial possível. Trata-se, pois, de apoiar-se em diferenças não para reduzi-las à semelhança (seja absorvendo-as, seja absorvendo-se nelas), mas para diferir,

simplesmente e intransitivamente.” Com isso é possível compreender o que Francisco Elinaldo Teixeira apresenta a respeito da utilização desse termo no cinema. Segundo ele:

Ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser “outro” num tempo que parte do presente e que os lança para fora de si. (TEIXEIRA, 2006, p. 277)

Encontramos, ao ler Comolli (2008), esse ‘experimentar ser o outro’ dentro do documentário, que para o autor pode existir quando há uma relação entre quem é filmado e quem filma, possibilitando que um conheça o outro a ponto de se identificar um no outro. Enquanto a mídia busca definir e catalogar pessoas, o documentário poderia ser o que viria na contra-mão disso, não querendo julgar e conhecer o outro, ou buscar saber quem “o outro” é, mas um cinema que preocupar-se-ia muito mais em sentir esse outro.

Rubens Caixeta e César Guimarães (2008) ilustram muito bem esse pensamento quando exemplificam, em *Ver e Poder*, como os guerreiros amazônicos e os xamãs do velho México entendem o processo do conhecimento:

A noção de imagem utilizada por nós, ocidentais, poderia muito bem se desgarrar da idéia de representação, assim como a noção de conhecimento poderia igualmente ser aquela dos xamãs amazônicos ou dos guerreiros do velho México. Para eles, o desconhecido não pode se conhecível e o impensável não é pensável: podemos apenas presenciá-los, *experimentá-los*, estar de “corpo presente” perante as suas manifestações. Para aqueles xamãs, existir é definir – em tudo o oposto da busca pela semelhança. E durar é mudar – em tudo diferente de permanecer. Então, entenda-se, deveríamos filmar não para “capturar” – que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como concebido pela ontologia ocidental! – o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar. Existir é diferir e durar é mudar. Nesses termos, o conhecimento (e o documentário) adquire uma nova dimensão. (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 41)

Para essas culturas não é possível conhecer algo ou alguém, o que é possível é senti-lo e para isso é necessário entrar em contato, relacionar-se e se deixar afetar. Sem isso, fechando-se para a experiência não seria possível ter contato com o desconhecido, ou abrir possibilidades para novos mundos e assim novas visões de mundo, sensações e conhecimento. Transportando essa forma de pensar para o ato de filmar em Comolli (2008), conhecer o outro, o desconhecido, o objetivo não seria apenas captar, mas sentir esse outro, relacionar-se com ele e permitir que o devir acontecesse de modo que ambas as partes fossem transformadas por meio daquela relação. Comolli (2008) parece acreditar que um dos maiores impedimentos para que o devir aconteça é a falta de tempo dedicada àqueles que são filmados

por nós. Não só a falta de tempo, mas o tempo curto somado a forma rápida como ele é oferecido, abrange o raso e superficial, e conta somente do visível, quando na verdade seria necessário um tempo maior, com mais interesse e proximidade para essa relação acontecesse “porque a tarefa fundamental do cinema está ligada ao desejo de conhecer e de compreender, trabalho elementar de formação do cidadão, tarefa que a mídia aliás, cumpre tão precariamente.” (COMOLLI, 2008, p. 133)

Aqueles que são filmados, ainda de acordo com Comolli (2008) não são ingênuos, sabem como a mídia funciona, vêem a mídia cortar e manipular em seus televisores, da mesma forma percebem também quando uma forma diferente de ser filmado é dedicado à eles, mas é necessário tempo e confiança. É necessário que uma relação se estabeleça, “o fato de escutar – filmar equivale a escutar – acaba se revelando uma diferença enorme, porque hoje isso não é mais vivenciado.” (COMOLLI, 2008, p. 59). Escutar para que, aquele que filma e quem é filmado entrem em devir-outro, entre no universo do outro e assim ambos possam “capturar” não só imagens, mas sensações, aquilo que não é visível, mas faz parte do “outro”.

Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, - que ao seu modo é uma parca - trama. (COMOLLI, 2008, p. 176)

Ainda sobre o que Caixeta e Guimarães colocam sobre os xamãs: “existir é diferir e durar é mudar”, assim é possível entender que devir não é uma relação que aconteceu ou vai acontecer entre duas pessoas ou grupo, ele é o que está acontecendo. Percebemos novamente uma possível relação com os pensamentos deleuzianos sobre devir, pois para esse autor:

Pertencemos a certos dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. (DELEUZE, 1990, p. 06)

Para Deleuze, devir tem haver não com o que fomos, ou somos, porque estamos em constante mutação – mutação acentuada ainda mais com o devir que pode (e deve) nos permitir transformações – mas tem haver com o que se está sendo. Ainda para este autor devir

é “estar atento ao desconhecido que bate à nossa porta” (DELLEUZE, 1990, p.6) e permite que as transformações aconteçam constantemente, sem pausa para ser, em um permanente “sendo”.

Vejo aqui uma relação com o que Comolli (2008) coloca sobre o risco do real (já mencionado neste trabalho), para esse autor é o real que possibilita o desconhecido, a chegada de algo novo e impensado que muitas vezes não caberia ou não teria espaço nos roteiros fechados. E devir, para Deleuze, é o relacionamento com esse novo, a relação que se tem com ele que possibilita transformações e a não estagnação que delimitará em “foi” ou “é”. Para o devir pouco importa a originalidade, a roupagem com que o “mesmo”, o “de sempre”, venha, o importante para o devir é o novo pois é ele quem irá possibilitar novos mundos, conceitos, interpretações e sensações. As discussões de devir no texto deleuziano, de estar sempre em curso, parecem serem aplicadas quando Comolli diz que “o filme não é o que ‘vai se fazer’. Ele está sempre-já em curso” (2008, p. 56). Mas se o documentário, para Comolli, pode ser feito a partir do devir entre quem filma e quem é filmado; se o que pretende capturar não são só imagens, mas também toda parte invisível que através da relação diretor-personagem torna-se visível; se, mesmo que sensitivamente, “o medo do outro, de fato, só pede para se diluir no filme, para ocupá-lo, para se desenvolver e atuar através dele.” (COMOLLI,2008, p. 70), e se essas relações não se estagnam, é natural que o filme também não. Se o filme está sob o risco do real, em fricção com o mundo, o devir também, afinal os personagens envolvidos no processo de filmagem estão no mundo, e por isso submetidos também ao real.

Parece ainda, que para Deleuze, assim como na metáfora dos guerreiros Xamãs, a relação diretor-personagem deve se dar de modo que seja possível sentir e vivenciar o que é o outro, “não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU.” (DELEUZE, 1995, p. 1). Isso porque o devir pode permitir que transformações aconteçam e o principal, que um possa experimentar o que é o outro. Porém se ambos acontecem no mundo, e estão submetidos ao real eles são influenciados por diversos fatores.

É o que Deleuze chama de rizoma, para ele o conhecimento, de ciência, do outro, de si, não se dá por meio de um processo linear, aonde as coisas acontecem uma de cada vez, em sua ordem. Pelo comentário, ele compara-os a um rizoma, que na biologia entende-se pela estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se e engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo. Isso exemplifica como se dava o conhecimento e conseqüentemente o

devir para Deleuze. Diferente de um sistema linear, o rizoma possui várias ramificações extensões podendo ligar-se aleatoriamente com ramificações suas e de outros rizomas, formando os mais distintos formatos.

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. [...] Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. (DELEUZE, 1995, p. 4)

Assim, o devir não derivaria por meios lógicos, mas sim sensitivos e simultâneos, a partir de pontos distintos de forma descontínua, rompendo-se e multiplicando-se freneticamente. Os devires possibilitam que as pessoas envolvidas experimentem identidades diferentes das suas desembaraçando-se do que são, criem novas possibilidades de vida e que atuem em razão daquilo que não são, mas que estão sendo. Encenação? Para Comolli (2008) esse lugar que possibilita transformar-se em outro no documentário chama-se *mise-en-scène*. Discutiremos mais sobre esse espaço e suas peculiaridades no próximo item.

2.3. *Mise-en-scène* documentária

O termo *mise-en-scène* foi usado anteriormente como encenação e poderia, ainda, dizer que ‘colocar em cena’, embora esses termos não comportem plenamente todos os sentidos de expressão definidos a partir de Comolli (2008) para constituir um conjunto dos diversos elementos da cena cinematográfica. Para Comolli (2008, p. 60), “*a mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto.”

Para esse autor a *mise-en-scène* documentária se dá quando aqueles que são filmados entram em contato com a câmera e atuam com ela.

‘Como a câmera atua com aqueles que filma?’ torna-se ‘E como eles atuam com ela?’ Duas face da mesma pergunta, que se coloca legitimamente tanto para o que chamamos de “ficção” quanto para o que chamamos de “documentário”. Não somente “quem filma?”. Mas “quem filma quem?": quem é filmado. (COMOLLI, 2008, p. 52)

Comolli propõe uma inversão da pergunta que caminhava da câmera para o personagem, para colocar em evidência o personagem e como este atua com a câmera. Relação que pode ser colocada tanto para o cinema ficcional quanto para o documentário, com uma diferença, na ficção os personagens não são donos dos fatos compartilhados com a

câmera e a relação que mantém com elas é pré-estabelecida por roteiros e contratos financeiros. Já no documentário podem ser os personagens donos das suas *mise-en-scènes*, são eles que decidem o que fazer ou não fazer frente à câmera, “que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto isso ninguém se engana.” (COMOLLI, 2008, p. 55). Reside aí um grande desafio para o documentarista, pois, uma vez que não existem mais pessoas inocentes quanto ao ato de filmar, a primeira atitude delas pode ser reproduzir o que vêm constantemente nas telas dos seus televisores.

A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou esconder, afinal, a colocar em cena. (COMOLLI, 2008, p. 53)

Ilustro essa promessa de imagem do qual fala Comolli (2008), construindo uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida para as mídias sociais. Essas acentuaram, e muito, o que Comolli chama de preocupação moderna: a preocupação com a imagem. As pessoas possuem um estoque de imagens para administrar, construindo *mise-en-scènes* que as encaixe em padrões já estabelecidos pela mídia espetacular para definir os ricos, bonitos, interessantes e sociáveis.

O ato de filmar não é mais desconhecido pelas pessoas, pois por mais que nunca tenham sido filmadas, elas possuem uma idéia do que é, e quais as conseqüências do ato de capturar imagens. Isso para o Comolli (2008) faz com que elas representem e preparem-se de acordo com o que imaginam ou acreditam saber sobre o processo de filmagem. Para o autor esse saber compartilhado do processo de filmagem, deriva-se principalmente do que vêm na televisão e isso pode ser uma forma negativa de entender o processo de filmagem, pois o espectador não acredita mais na televisão. E não só isso, ao ver outras pessoas, iguais a elas reduzidas a mediocridade da banalidade enxergam a televisão não só como algo que não é confiável, mas algo que, além disso, age contra as pessoas.

Ela [a televisão] nos provoca desconfiança. Temos dificuldade em acreditar nos poderes. Quando aqueles que filmamos nos vêm chegar com nossa câmera no ombro [...] desconfiam, tornam-se agressivos: “Vocês vão nos trair de novo!”. É de se acreditar que a televisão, em nossos dias, faz as pessoas sofrerem. Que elas se engana e que elas sofrem com isso. Ressentimento. Primeiro, movimento de ódio, depois, resignação. Nos fazem falar, mas é para agir contra nós. Desenvolve-se em nossas sociedades uma nova neurose, muito específica e muito compreensível. Estamos doentes de televisão (COMOLLI, 2008, p. 58)

O pouco tempo dado pela televisão às pessoas comuns, a fala delas é mostrada toda noite em breves segundos e expostas sob constrangimento. Com todo esse acúmulo de informações é natural que as pessoas reconheçam o processo do documentário como o mesmo processo, por isso então a recusa em se deixar filmar, a fuga da cena, do enquadramento da câmera.

Para que essas barreiras e o passado aterrorizante que as pessoas tem com a televisão sejam rompidos, é fundamentalmente necessário, para Comolli (2008) uma postura diferente por parte daquele que filma. “Quando nos interessamos por elas [as pessoas que filmamos] diferentemente, de perto, quando lhes atribuímos a responsabilidade de sua *mise-en-scène* da produção de sua imagem, tudo muda.” (COMOLLI, 2008, p. 57). As pessoas percebem, com alguns minutos de filmagem, a postura diferente tomada por aqueles que filmam, postura que caminha na contramão da velocidade do espetáculo, o que contribui para que tudo mude. “Porque as pessoas que filmamos sentem muito rapidamente que, aqui [no documentário], são outras regras que prevalecem, que mudamos o modo de fazer que não acontece do modo como elas imaginam que fatalmente aconteceria. Após a retração, a emoção pode nascer.” (COMOLLI, 2008, p.58). Uma mudança que também faz toda diferença para esse autor é por a câmera a escutar aquele que é filmado, porque isso não é vivenciado, é cedido pela mídia apenas que alguns segundos para as pessoas, pois

para começar, ninguém tem a possibilidade de falar, de monologar durante vinte minutos. De ser ouvido ao longe de vinte minutos. Isso nunca acontece. Com ou sem câmera, não ser no divã do psicólogo. Isso desencadearia todo tipo de efeitos específicos de palavra e de presença. O personagem, quando se vê entregue a essa enorme extensão de tempo e de jogo, de palavra e de expressão, vai saber o que fazer dela à medida que ele a preenche, ou melhor, que ela o ocupa. Ele se fará todas as perguntas ardilosas que ninguém teria a idéias de lhe fazer. Ele as descartará, tanto melhor. Ele habitará seu tempo.” (COMOLLI, 2008, p. 58)

Os personagens que vão escolher como habitar dentro do tempo que lhes é oferecido, como comportar-se e o que serão no espaço-filme e o que farão com suas imagens, que *mise-en-scènes* irão colocar em cena. Lembrando que essas não são elaboradas sozinhas e assim como dito no item anterior, devir, estará em constante curso dando com cada fração do real que lhe esbarra. “O personagem que eu interpreto, que eu acredito interpretar, que eu gostaria de interpretar, que em todo caso o trabalho do filme me leva a interpretar o personagem que talvez eu seja, mas que, ainda com mais certeza, eu produzo no momento do filme.” (COMOLLI, 2008, p. 167)

Aquele que filma, para Comolli (2008) não deve intervir nesse processo do personagem, a não ser pelo fato de estar presente. Porém estar presente com uma câmera na mão já é intervir muito, isso porque a presença da câmera é sempre um obstáculo, que dificilmente é esquecido por aqueles que são filmados e é preciso também, afastar e controlar os medos da presença da câmera de modo que ela se amenize, e uma dessas formas para Comolli (2008) é trazer a câmera o mais perto possível daqueles que são filmados, deixá-la em suas zonas de equilíbrio da zona tátil. E o trabalho de quem filma não é mais intervir é de acolher as *mise-en-scènes*, reguladas por aqueles que são filmados.

3. TODO JOGO TEM REGRA

A proposta de elaboração documentária deste trabalho visa uma experiência que segue os moldes defendidos por Jean-Louis Comolli (2008). Isso porque compartilha do ponto de vista no qual tanto a televisão quanto o cinema de ficção sucumbiram ao espetáculo e ambos já trazem as reações e *mise-en-scène* dos personagens definidas e roteirizadas, restando a estes seguirem e representarem sem muita autonomia para que o filme aconteça e traga os retornos esperados, como bilheteria, fama, retorno financeiro dentre muitos outros.

Porém, quando não há roteiro envolvido, e a fabricação da cena parte dos personagens filmados, dando a eles liberdade para ocupá-la, a relação estabelecida com a câmera fica ainda mais difícil e os personagens podem acabar criando *mise-en-scènes* particulares para o momento da filmagem. Essas serão baseadas em como querem e esperam ser visto por os outros, que posteriormente verão as imagens. O que esse trabalho deseja investigar é como a câmera contribui para criação de *mise-en-scène* e como elas podem ser elaboradas e dirigidas por aqueles que são filmados, sendo eles autores e donos da própria imagem. A intenção é que aquele que filma não intervenha, a não ser pelo fato de estar filmando, mas que deixe o personagem livre para agir, ou não agir, conforme queira.

A pretensão de se fazer documentário dentro desses moldes é afastar-se da velocidade e superficialidade herdada da cultura do espetáculo e da homogeneidade nas quais as suas linguagens, como a publicidade, colocaram a todos. O objetivo não é só o entretenimento e vender imagens a serem consumidas pelo espectador, pois o propósito aqui é um documentário mais experimental, que cause no espectador reflexões, desperte outras formas de ver o que é comum e o mundo a sua volta, diferente do cinema comercial. É a busca por falar e se fazer ver e ouvir sem deixar que o filme se perca em meio à cultura de imagem tão popularizada, onde tudo se perde e se silencia no espetáculo. “As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos pensando que poderíamos nos fazer ver tudo. Elas nos tornaram insensíveis pensando que poderíamos nos fazer sentir tudo.” (DUBOIS, 2004, p.67).

Arriscando e experimentando o essa forma de pensar documentário, esse trabalho abandona utilização do roteiro prévio para testar a experiência com a realidade do personagem e o acaso como roteiro, conforme Comolli (2008, p. 83) propõe filmar ‘sobre o risco do real’, isso pois “o mundo garante o filme, não o filme garante o mundo.” (COMOLLI, 2008, p. 169). O mundo existe primeiro e dá espaço para que o filme aconteça, é o mundo que o cinema copia e fantasia. Tirar o roteiro de cena, não significa que o cineasta perderá todo o

controle, para que haja filme o roteiro sai de cena e dá espaço para o dispositivo, como já discutimos no segundo capítulo.

O dispositivo² usado por este trabalho para elaboração do documentário é: 1) O personagem deve ser um homem que trabalha profissionalmente com costura; 2) Tempo do material editado – máximo 5 minutos; 3) Fazer um retrato do personagem a partir da elaboração de 3 tomadas. Os locais e/ou objetos destas tomadas devem ser eleitos pelo personagem; 4) Pedir para o personagem contar uma história (através da fala ou de imagens) de algo que aconteceu de muito significativo na vida dele; 5) Acompanhar uma encomenda do começo ao fim; 6) Acompanhar o trajeto feito pelo personagem, da casa ao trabalho; 7) Gravar uma conversa telefônica feita pelo personagem, enfocando os seus trejeitos, detalhes, fala, etc.;



Imagem 19 – Costureiro
Fonte: Arquivo Pessoal

O documentário aparece aqui como forma de conhecer o outro, considerando esta uma forma de conhecer o eu. E como fazer isso? Para Comolli (2008) existe um meio de conhecer o outro, e este é relacionando-se com ele. Relacionar-se de modo com que tanto quem filma quanto quem é filmado afete o outro, proporcionando mudanças e reflexões em ambas as partes. Entrar em *devir-outro* perder-se para se encontrar e descobrir-se diferente. Vale à pena salientar, ainda, que para haver relação (e então *devir*) entre quem filma e quem é filmado é

² O dispositivo deste trabalho foi escolhido a partir de uma disciplina de núcleo livre cursada no primeiro semestre. Falarei sobre isso mais adiante.

necessário tempo, que nos processos de filmagem das mídias tradicionais é curto, conseqüentemente, seus processos de filmagem são apressados. São necessários novos meios de agir com o outro para que o personagem compreenda que no documentário pode existir outro modo de gravar.

O processo é lento e difícil, filmar o ‘outro’ causa angústia e medo principalmente porque não sabemos o que esperar do outro, vamos descobrindo conforme o filme acontece. Vale apenas indagar ainda, se o medo diluiu-se conforme o filme e o relacionando acontecem e se as *mise-en-scènes* se chocam

A *mise-en-scène*, tanto aquela criada pelo personagem quanto a criada por quem filma, possibilitadas pela câmera, tem papel fundamental, pois são elas que o trabalho quer investigar. É de pouco interesse aqui, o cinema documentário como o definido pelas convenções culturais que siga o modelo do cinema verdade, porque verdade é uma para cada ponto de vista. A intenção é um cinema que passeie por todos os campos conforme lhe convenha para captar as *mise-en-scènes*, não pura e simplesmente, mas conforme aquele que filma viu, sentiu e achou essencial mostrar considerando que, todo aquele que filma mostra-se também através das escolhas que faz, dos planos, ângulos e etc. O que escolhe (ou não) filmar, diz sobre quem está por trás da câmera é, pensa e como vê o que vê.

Para conseguir compreender tudo isso as leituras foram indispensáveis, porém não somente as leituras e pesquisas em textos e livros, mas também em filmes, essenciais para compreender essa forma de fazer documentário, ler também quem filma, como filma, gestos, atitudes e palavras.

Essa é uma tarefa muito mais de cunho sensitivo do que intelectual - não descartado claro a importância do científico neste processo - porque diz respeito às emoções, percepções e intuições daquele que filma. Uma tarefa na qual o inconsciente está muito mais incumbido do que o consciente. A decisão de utilizar neste trabalho o uso do ‘diário de gravação’ para melhor compreender os acontecimentos envolvidos no processo de elaboração do documentário é potencializar reflexões, não deixando que esses se percam na memória.

Com base em Zabalza, “tanto escrever sobre o que fazemos como ler sobre o que fizemos nos permite alcançar certa distância da ação e ver as coisas e a nós mesmo em perspectiva. (ZABALZA *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 186)

Escrever sobre as próprias vivências é muito mais que contar os acontecimentos. De fato, talvez o acontecimento seja o mais irrelevante. A experiência convoca o debate para o campo da complexidade, dos atravessamentos daquilo que nos escapa, que foge ao nosso controle, do que não está programado, das idéias que não chegam inteiras. (OLIVEIRA, 2011, p.181)

O propósito é enriquecer discussões futuras não deixando que detalhes importantes sejam esquecidos, e a oportunidade de olhar com mais clareza para questões que apareceram aos poucos e ganharam territórios de questionamentos. O surgimento destes poderá ser entendido com mais facilidade o que contribuirá para o maior conhecimento sobre o eu e o outro. Ao final do processo de elaboração do documentário, as releituras dos ‘diários de gravação’ permitirá que esse processo seja olhado de outras formas trazendo a tona novas discussões.

Considerando que essas discussões e reflexões são relevantes para aqueles que posteriormente lerão este trabalho experimental, os diários entrarão como método autobiográfico de pesquisa. Tal método consiste em incluir, para compreensão, discussão e maior entendimento dos acontecimentos possibilitados pela experiência do documentário, citações feitas por mim, contidas no diário de gravação, como mostra a imagem 20. Uma vez que tenha me comprometido a experimentar tal proposta, não poderia deixar de incluir neste processo minhas percepções, baseadas, claro, não só no que estudei com os autores adotados, mas principalmente o que vivenciei. Creio que a prática e teoria, juntas, contribuirão com mais riqueza para entender a elaboração da *mise-en-scène* influenciada pela câmera de vídeo. “A escrita e a leitura do diário (...) no coletivo podem reverberar em outros espaços e potencializar novos discursos” (OLIVEIRA, 2011, p.186). Este trabalho adota o cinema de experimentação como objeto de estudo, por que não experimentar em métodos também, considerando que a experimentação sempre possibilita novas formas de ver, ler e fazer?

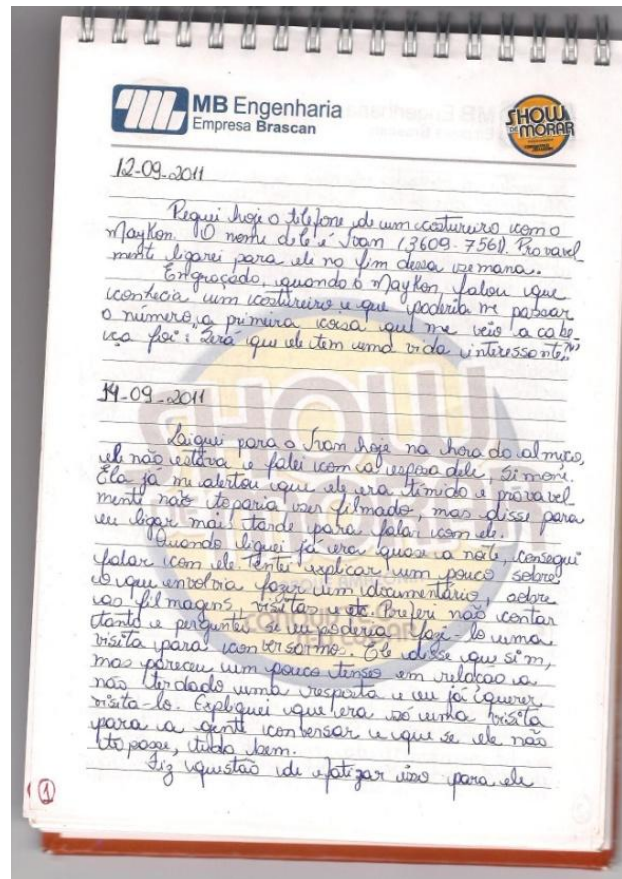


Imagem 20 – Diário de Gravação
Fonte: Arquivo pessoal

3.1 Eu conheço um costureiro

O primeiro recorte de mundo no documentário produzido por esse trabalho, foi feito pelo dispositivo: seria um personagem que estivesse dentro do universo da confecção e ele precisava ser homem. Esse universo faz parte do meu dia-a-dia, mas não foi o motivo pelo qual ele foi escolhido. No primeiro semestre os professores, Ana Rita, Rafael Almeida e Lara Satler o trouxe como proposta para a disciplina de Núcleo Livre “Laboratório de documentário”, como eu participei da disciplina e tive contato com esse dispositivo achei interessante trabalhá-lo mais neste trabalho.

Assim, escolhido o dispositivo faltavam outros recortes como, por exemplo, o personagem. Precisava encontrar um homem que costurasse e estivesse disposto a ser personagem do meu documentário, porém o costureiro que eu conhecia morava em uma cidade nas imediações de Goiânia, o que dificultaria nosso contato. Conversando com um amigo, David Maykon, descobri que ele conhecia um costureiro, por nome Ivan, e esse costurava para a mãe dele há alguns anos. Ele disse que poderia me passar o número dele para

que eu entrasse em contato. Um detalhe me deixou bem animada, a casa do costureiro era próxima a minha casa o que facilitariam as visitas.

Quando liguei para o Ivan a primeira vez ele não estava em casa, falei com a esposa dele, Simone, e contei sobre o que se tratava a ligação. Falei que sou estudante universitária e estava à procura de um costureiro para participar de um documentário que iria gravar. Logo de início foi desanimador, pois a Simone disse que dificilmente o Ivan aceitaria, pois ele é muito tímido.

Uma dúvida me inquietou desde o momento que peguei o número do Ivan com o David, e que inclusive anotei no diário de gravação, ela era: “Será que ele tem uma vida interessante?”. Em primeiro momento essa dúvida me inquietava como se, para gravar o documentário meu personagem tiver que ter uma vida interessante, como se viver, por si só, já não fosse interessante.

“Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido.” (DEBORD, 1997, p. 19) E foi necessário tempo e principalmente as leituras para identificar que o medo presente, neste momento, era espetacular. Pude refletir mais sobre essa questão conforme desenvolvia o trabalho e lia Guy Debord (1997), porque embutido na dúvida “será que ele tem uma vida interessante” parecia morar o desejo do espetáculo. E como não pensar espetacularmente se ele está presente em toda sociedade e nas relações sociais? O que provavelmente seria “interessante” para mim naquele momento era algo que chamasse atenção, impressionasse algo espetacular que vendesse um conjunto de imagens. Com isso, criar uma “sedução imagética da exposição alheia, suprimindo, todavia, a difícil relação intersubjetiva da alteridade (...)” (NUNES, 2001, p. 16). O que iria contra o ponto de vista dos autores estudados e discutidos neste trabalho, afinal eu estava disposta a filmar com a pretensão dos diretores do cinema comercial que buscam entretenimento ou por um documentário que tivesse como público pessoas interessadas em novas possibilidades, reflexões e fugir da padronização do espetáculo?

Se meu objetivo era chamar atenção, voltar às luzes para o documentário, ele seria apenas mais um produto espetacular, pois “a forma e o conteúdo do espetáculo são a justificção total das condições e dos fins dos sistemas existentes.” (DEBORD, 1997, p. 15). O conteúdo deste estaria totalmente voltado para o consumismo, assim a preocupação que ele agradasse e oferecesse para o que público desejava seria acentuada, o que provavelmente, levaria o filme ser produzido dentro de receitas cinematográficas que “deram certo”.

Refletir sobre esses aspectos possibilitou enxergar que qualquer vida que o Ivan tivesse, seria interessante pelo simples fato de poder conhecê-lo experimentar novas

possibilidades de ser, agir, ver o mundo e fugir do que, de acordo com Renato Nunes, o espetáculo faz com o ser humano que é torná-lo “um simulacro imagético desprovido de substancialidade e autonomia em sua vida cotidiana, direcionada apenas para o consumo de imagens sedutoras, que suprimem paulatinamente a noção de uma experiência interior inalienável. (NUNES, 2011, pág. 16)

Depois de algumas tentativas consegui falar com o Ivan, expliquei do que se tratava o trabalho e percebi que não o convenceria por telefone, de acordo com o que anotei no diário de gravação da imagem 21, ele parecia ter muitas dúvidas do que realmente se tratava, e possivelmente também, medo de ser observado pela lente de uma câmera e ser colocado em cena por ela. Medo, como já discutido no segundo capítulo, de ser filmado derivado do que as pessoas acreditam saber sobre o processo de filmagem pela experiência que possuem com a mídia do espetáculo.

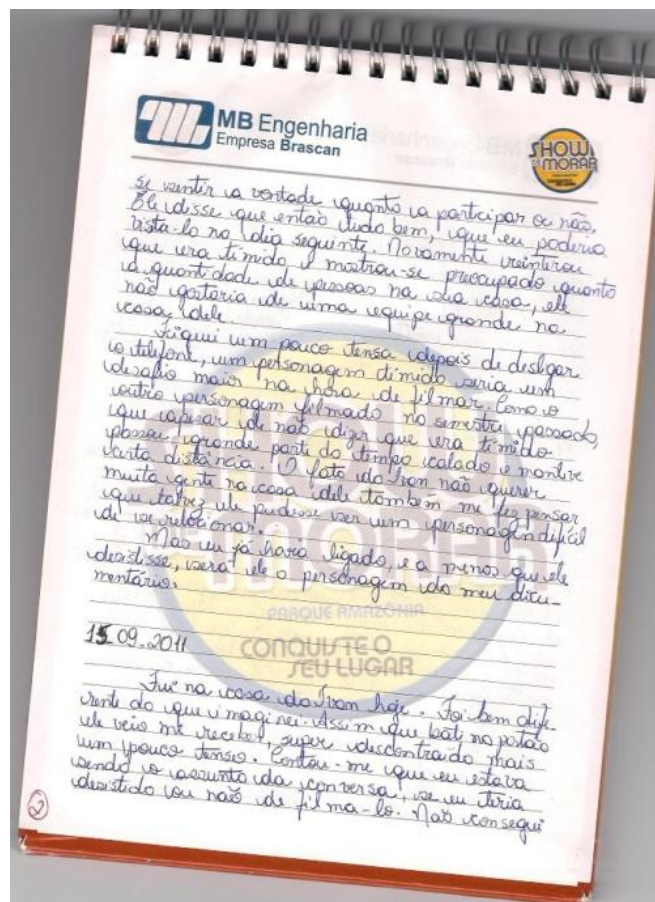


Imagem 21 – Diários de gravação I
Fonte: arquivo pessoal

Perguntei se poderia ir a casa dele a fim de conversarmos, deixei claro que era só para conversarmos e que ele tinha total liberdade de não aceitar. Agi assim, pois gostaria que ele

sentisse, desde o início, que este processo de gravação era diferente do que provavelmente já havia visto na tela dos televisores, e que cabia exclusivamente a ele a opção de participar.

3.2 A casa de portão bege no final da Quebec

A casa do Ivan era mais próxima a minha casa do que pude supor, no final da rua Quebec, onde eu moro. Cheguei a casa dele “um pouco mais desinibida do que costumo ser no meu dia-a-dia (...), também fiz questão que ele percebesse meu entusiasmo [em gravar o documentário] com ele.” Essa atitude me fez refletir o processo de fabricação de *mise-en-scènes*. Mesmo ainda não tendo câmera presente na relação, já havia uma preparação de *mise-en-scène*, afinal o filme não é o que acontece quando se liga uma câmera, mas de acordo com Comolli (2008), ele já está em curso. O motivo para essa atitude era para que o Ivan encontrasse no meu entusiasmo segurança e animo para dizer sim a minha proposta. “O certo é que gostaria que ele se sentisse à vontade comigo e confiasse no que eu estava lhe dizendo, então eu não poderia me sentir desconfortante ou insegura com ele.” (OLIVEIRA, 2011, p. 3)

A intimidade que já tinha com o universo da confecção me fez ter interpretações que provavelmente foram únicas para mim no primeiro contato com o Ivan. Por exemplo, quando o Ivan me recepcionou ele já me levou direto para a confecção, sentou na máquina e começamos a conversar, isso me fez sentir mais “de casa” do que se ele tivesse parado para conversar comigo. Na minha casa só paramos para receber os “estranhos”, os mais próximos são sempre recepcionados na confecção enquanto o trabalho acontece.

No primeiro momento conversamos sobre o que se tratava o documentário que eu estava disposta a gravar. Às vezes tinha a impressão que eu sempre estava escolhendo o que dizer a ele, para não deixar escapar o que eu desejava e assim influenciar *mise-en-scène* dele.

Sempre me vinha a cabeça à dúvida: “Será que posso contar isso a ele?” Não que a intenção fosse esconder algo do Ivan, mas estava com medo de embutir no que falava meus desejos e intenções e acabar influenciando, ou atrapalhando, a *mise-en-scène* que ele criaria para ser filmado. (OLIVEIRA, 2011, p. 4)

Uma questão que parecia inquietar o Ivan era como eu havia chegado até ele, expliquei que pelo David, mas ele sempre queria saber mais algum detalhe. Talvez questionando a si mesmo o que teria sua vida de parecido com aquilo mostrado na televisão, que merecesse ser igualmente capturado. De acordo com Guy Debord (1997) o espetáculo tira a beleza da vida

vivida e valoriza a representação, o que influencia a forma como as pessoas enxergam a própria vida. Pode ser por isso que as pessoas só considerem interessante a parte que assemelham com o conteúdo espetacular, e ignore a beleza de todo o resto.

No fim, ele disse que aceitaria participar do documentário, mas o medo ainda era perceptível. O medo, para Comolli (2008) é baseado no conhecimento adquirido por intermédio da televisão, que aqueles que são filmados possuem do processo de filmagem. Não só isso mais, “ela (a filmagem) é para o outro, claro, no momento ou depois do filme ele vai se olhar ou se encontrar preso no olhar dos outros espectadores, e então será visto como ele não se vê, e julgado.” (COMOLLI, 2008, p. 70)



Imagem 22 – Ivan
Fonte: arquivo pessoal

Nesse primeiro momento, o medo era o sentimento que mais rondava a relação que acabava de iniciar-se. Não só o Ivan, mas havia medo presente também em mim, o filme não se tratava de ficção, onde os contratos mentem a permanência das pessoas e os roteiros o controle de suas atitudes. Aqui os personagens estavam tão fora do meu controle quanto o destino da narrativa do documentário, como escrevi no diário de gravação, imagem 23. E foi possível sentir e vivenciar que “nenhuma relação mediatizada por uma obra a ser fabricada, um risco a correr, uma máquina a ser convencida, nenhuma relação desse tipo é “simples” ou “direta”” (Comolli, 2008, p. 68). Mas para que o filme acontecesse, era necessário enfrentar

todos esses medos, deixar que eles se diluíssem no filme, pois esse é um pouco do processo de criação do documentarista.

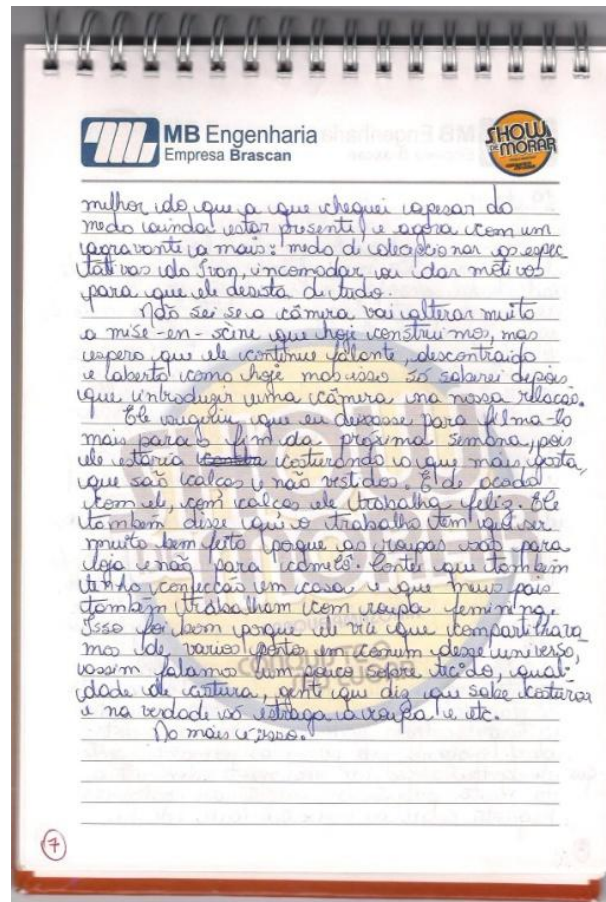


Imagem 23 – Diário de gravação II

Fonte: arquivo pessoal

Esse medo só foi se amenizar quando, no decorrer do contato com o Ivan percebi que havia nele também o desejo de que o filme se realizasse. Em uma das visitas a Simone, esposa do Ivan, contou-me que ele havia comentado com as irmãs dela que seria filmado e seria personagem de um documentário. A forma como foi colocada essa informação na conversa possibilitou interpretar que o desejo que o filme se realizasse estava presente também no Ivan, apesar de todos os anseios “o filme a ser feito, ao mesmo tempo, o seduz[ia] e o amedronta[va]”. (Comolli, 2008, p. 69)

Essa amenização do medo a partir desse novo desejo de filme que o Ivan me mostrava, possibilitou também compreender como a *mise-en-scène* não é construída sozinha elas são um “fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um (...)” (Comolli, 2008, p. 60). Conforme em mim e nele o relacionamento acontecia, nossas *mise-en-scènes* iam chocando-se e passando por alterações. O fato de perceber que o desejo do filme estava

presente também no meu personagem me fez reagir de outra forma que não a tão entusiasmada e falante que no princípio considerei necessário para convencê-lo a fazer o documentário. Existia uma nova *mise-en-scène* do personagem, que afetou a minha provocando mudanças em ambos não só neste momento, mas durante todo documentário.

O Ivan costura com sua esposa, são os dois durante todo o dia naquele ambiente. Assim, conhecer o Ivan não era apenas entrar em contato com ele, mas também, e inevitavelmente, com sua esposa, como pode ser visto na imagem 24. As *mise-en-scènes* eram influenciadas não só de um modo, mas de pelo menos dois, o que refletiu nos devires. Estes não aconteciam de forma linear ou seguindo ordens, mas como Deleuze ilustrou, de forma rizomática em convergência uns com os outros. Esse contato já fazia parte do filme que ainda não havia sido começado a filmar, mas já estávamos no filme. “O filme não é o vai se fazer. Ele está sempre já em curso”. (COMOLLI, 2008, p.. 56). Em curso sem que se saiba para onde ou de que jeito caminha, sob o risco do real.



Imagem 24 – Costura de vestidos
Fonte: arquivo pessoal

Quando a câmera fosse introduzida no nosso contato, era a relação entre eu e meu personagem que seria capturada em nossas atitudes, corpos e olhares. Era também, através dessa relação que pretendia diminuir os efeitos causados pela câmera.

A presença da Simone foi, se assim posso colocar, uma das várias surpresas que o real reservou a esse documentário. Era para ser um documentário sobre um costureiro, mas

ganhou participação especial da sua esposa. Isso, pois, a presença dela na execução das tarefas da confecção, no ambiente e etc. é de extrema importância, o que não poderia, nem deveria, ser ignorado ou controlado, como deixei escrito no diário de gravação, imagem 25. Não estávamos em uma ficção onde o roteiro de um filme com um costureiro, talvez me obrigasse a tirá-la de cena.

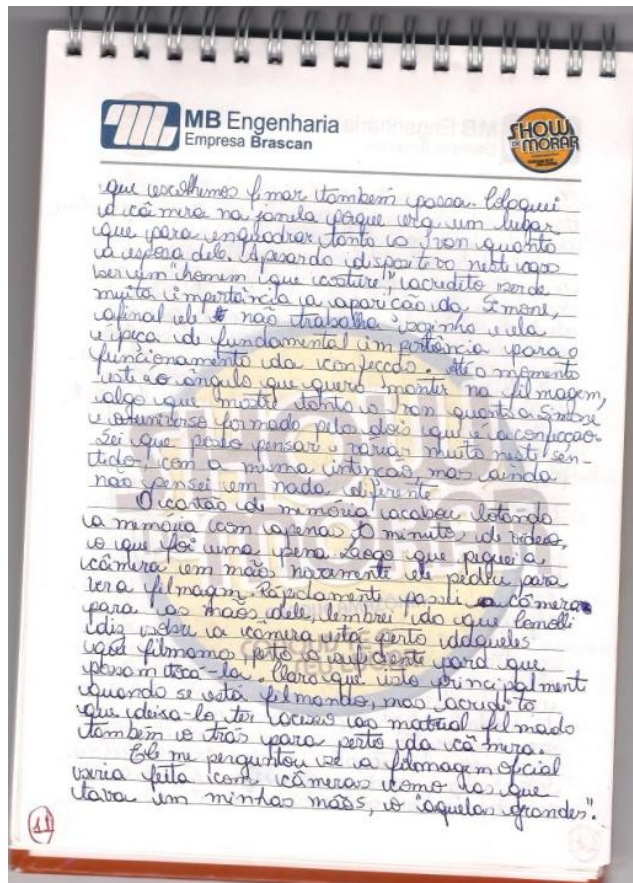


Imagem 25 – Diário de gravação III
Fonte: arquivo pessoal

Com o tempo, surgiu a necessidade de introduzir uma câmera no nosso contato a fim de que fôssemos nos familiarizando com a mediação da câmera. Pedi permissão então para o Ivan e levei uma câmera compacta para capturar algumas imagens.

A caminho da casa dele [Ivan] decidi que não colocaria a câmera para filmar assim que chegasse, primeiro conversariamos e só então colocaria a câmera para capturar imagens. Isso porque poderia observar se haveria mudanças perceptíveis nas mise-en-scènes. Mas assim que cheguei e começamos a conversar ele já perguntou respeito da câmera, e seu eu iria começar a filmar logo. A pergunta veio em tom de ansiedade, de que esse momento era esperado, ao mesmo tempo em que um nervosismo fazia ele me dizer que era tímido e que não queria ser filmado. (OLIVEIRA, 2011, p. 10)

A atitude do Ivan de solicitá-la me surpreendeu, pois quando mencionei que estava pensando em levar a câmera, o Ivan mostrou-se nervoso e receoso, a câmera que causava medo, estava ao mesmo tempo seduzindo-o. Coloquei a câmera em um lugar que captasse a confecção como eu via, um universo de duas pessoas no qual nenhuma era mais ou menos importante que a outra. Ao ligar a câmera parece que a maior alteração neste momento foi minha, como se meu personagem tivesse o direito de fazer o que quisesse ali, mas eu não porque não poderia aparecer muito da documentarista. Como se filmar, escolher ângulos, falas e todo esse conjunto já não me colocassem em cena.

Pensar assim foi que em uma das vezes que visitei o Ivan, sai com a impressão de que havia falado demais, o que conseqüentemente teria dado a ele menos tempo, fornecido assim o mesmo tempo curto e superficial que o espetáculo oferece e que é transmitido constantemente pela tela da televisão. Porém, ao refletir posteriormente, compreendi que já que estávamos nos conhecendo e era

necessário palavras, minhas inclusive, perguntas sobre o que quero saber e descobrir. E se o devir é uma via de mão dupla na qual afeto e sou afetada, então, não só o personagem divide comigo sua vida, mas eu divido a minha com ele também. Como não partilhar minhas histórias com alguém que está partilhando as suas comigo, e mais como, não responder quando sou questionada por aqueles que estou constantemente questionando? (OLIVEIRA, 2011, p. 10)

3.3 É só um zíper

Depois de algumas visitas ao Ivan, um colega, Gustavo Moreira, se interessou pela fabricação desse documentário então o levei para conhecê-lo. Esse encontro também foi filmado, porém, diferente da última filmagem, foi necessário um tempo para que o Gustavo pudesse se familiarizar com o Ivan, e o Ivan com ele, o que contribuiu também para que o tempo de esquecer a câmera fosse maior.

Trazer o Gustavo foi muito interessante para que eu pudesse perceber questões que por serem cotidianas a mim já não era tão perceptível, mas despertavam curiosidade do meu colega, imagem 26. Por exemplo, houve um momento em que estávamos na confecção e o Ivan retirou-se para fazer almoço, como conversávamos com a Simone, preferimos não interrompê-la. Ao final do assunto sugeri para que fossemos a cozinha, conversar mais com o Ivan, o Gustavo disse que não sairia de lá até ver o resultado final do tal “zíper invisível” que

a Simone estava pregando em um vestido. O que para mim era comum e de fácil visualização, mesmo imaginativa, era para o Gustavo uma novidade capaz de lhe prender a atenção. Não só isso, mas a atenção que ele deu aos barulhos das máquinas, me fazendo lembrar como gosto especialmente do barulho que a máquina de Overlock faz. Essas observações contribuíram para novas percepções que afetaram as *mise-en-scènes*, até mesmo porque neste dia contamos com um novo personagem, o Gustavo. As *mise-en-scènes* são alteráveis à medida que se chocam, e trazer mais uma pessoa para relação possibilitou mais alternativas e novos enfrentamentos. “Cada individuo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. Filmar um outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro.” (COMOLLI, 2008, p. 100). Quando estava indo embora com o Gustavo aproveitei o caminho para dividir com ele meus anseios sobre se estaria falando muito, a ponto de atrapalhar meu personagem. O Gustavo, antes mesmo que eu terminasse de falar, disse que achava que não. Isso, pois no momento que estávamos (nos conhecendo) era impossível que a troca de informações não partisse dos dois lados, nós éramos estranhos que bateram na porta da casa dele para fazer perguntas da vida e cotidianos deles. Como não compartilhar também nossa vida ou dar respostas resumidas quando os instigávamos a falar mais e mais?



Imagem 26 – Visita Gustavo
Fonte: arquivo Pessoal

No dia que levei o Gustavo, acompanhei também (mas sem o Gustavo) o Ivan e a Simone na entrega das roupas. Para que eu pudesse acompanhá-los na entrega e pudesse filmar ele comentou que eu precisaria pedir autorização para Isolina, mãe do David, pois a entrega acontece na casa dela. Expliquei que só pediria depois que ele primeiro concordasse que eu poderia acompanhá-lo, a intenção era que, mesmo inconscientemente, ele pudesse confiar em mim e perceber que aqui ninguém iria traí-lo, enganá-lo ou tomar atitudes as quais ele não tivesse ciente como a mídia faz com aqueles que filma, e também para que ele percebesse que esse filme era tão meu quanto dele, como descrevi no diário de gravação, imagem 27. Como afirma Comolli (2008, p. 129) “não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo; mas também não se filma sem consciência; sem moral, sem cálculo, sem gosto e desgosto”.

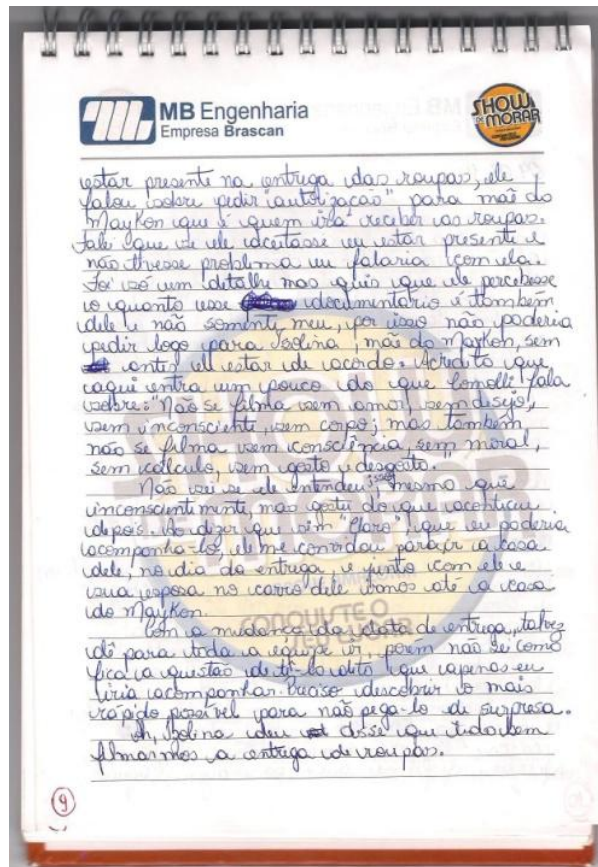


Imagem 27 – Diário de gravação IV
Fonte: arquivo pessoal

Percebi que isso pode ter feito à diferença, pois depois de dizer que “claro” que eu poderia acompanhá-lo partiu dele a sugestão de que eu fosse para casa dele primeiro, acompanhar todo o processo de empacotar a roupa e seguir com eles até a casa da Isolina. Assim fizemos, após termos a permissão dela para filmar a entrega da roupa.

Depois da entrega iríamos voltar para casa do Ivan e fazer algumas imagens dele separando os cortes de roupa, primeiro passo quando pegam uma “encomenda”. Porém, estávamos sob o risco do real e os planos não seguiram o esperado. A linha da cor do tecido que iriam costurar acabou e era necessário sair para comprar, o que possibilitou que eu fosse junto e acompanhasse a compra desse material.

Na visita posterior a descrita acima foi o momento de apresentar o Bruno, que seria o responsável pela manipulação da câmera no que chamamos de “gravação oficial”. O Ivan e o Bruno tinham várias coisas em comum, entre eles o gosto de pescar, isso contribuiu para despertar assuntos que até então não haviam sido conversados e outros devires.

Ao final da visita combinamos o dia da filmagem, e o Ivan brincou que estaria de terno e logo mudou de ideia, “ele disse que ‘não pode ser né?! Documentário tem que dizer a verdade, todo mundo vai falar que eu não trabalho de terno.’” (OLIVEIRA, Diário de gravação, p. 18) A premissa de que documentário tem obrigação com a verdade ainda habita o inconsciente da maioria das pessoas, acredito que os documentários sobre o mundo animal - que carregam essa estética de levar a verdade – tem grande influência nesta construção, já que são os mais divulgados e transmitidos pela mídia espetacular. Os documentários feitos em moldes experimentais são encontrados em festivais ou congressos, as pessoas não os encontram em cinemas convencionais ou na grade de programação das emissoras.

Filmar de terno seria encenação, para o Ivan, mas em certa hora ele contou que quando está só ele e a Simone, ele trabalha de sem camisa por causa do calor, assim, filmar ele de camisa não seria igualmente uma encenação? Com terno, camisa ou sem, a opção de *mise-en-scène* do personagem pertencia unicamente a ele.

3.4 A luz vermelha está acessa

No dia da gravação o Ivan veio nos receber um pouco produzido, não de terno afinal como ele mesmo disse “documentário em de dizer a verdade”, mas havia uma preparação diferente dedicada para aquelas imagens que ficariam gravadas. Talvez porque a câmera levaria ao conhecimento das outras pessoas o Ivan, não seria só a câmera olhando para ele, mas o mundo.

Eu e o Bruno explicamos como iria acontecer o processo da filmagem, as perguntas que já sabíamos dele, mas que faríamos novamente para que ele outra vez nos contasse; contamos que haveria edição, cortes e ele poderia se sentir a vontade. “A espera pela montagem do equipamento já era aguardada de forma ansiosa, como se ao mesmo tempo, houvesse sedução e pavor”. (OLIVEIRA, 2011, p. 20)

Ao ligar a câmera, a forma de entrevista, na qual você convoca o personagem a compor uma cena e fazê-lo falar, não é fácil e os desafios de conhecer o outro, mediado pela câmera pareciam se acentuar. No início do processo, diferente do que li em Comolli (2008) a entrevista não ganhava forma de conversa, em que o personagem deixa de lado a pergunta e devaneia.

Ao contrário do Ivan desinibido e conversador que conviveu comigo nos últimas semanas, conheci um Ivan mais reservado e calado, as “deixas” que dava sobre assuntos que

gostaria de vê-lo novamente contar para câmera, não eram mais suficientes para que ele desenrolasse a novela de suas histórias, ou não o suficiente de acordo com a *mise-en-scène* que tinha sido apresentada para mim até ali. “O tempo em silêncio entre a gente, algo que não me incomodava até então, passou a incomodar imensamente, mais que qualquer ruído”. (OLIVEIRA, 2011, p. 21). Quando a câmera era novamente desligada o Ivan se descontraía de novo e até brincava: “Agora posso respirar”.

Como o narrador, de fato, não sabe realmente a quem ele se dirige – à câmera, ao espectador, ao técnico de som, ao diretor, eventualmente ao entrevistador, e seguramente ao espectador, o único, aliás, que está efetivamente fora de cena -, o resultado é um distúrbio de direcionamento que repercute do narrador na escuta do espectador. Quando o locutor não sabe mais muito bem a quem e para quem ele enuncia, nada pode fazer a não ser se dirigir a si mesmo, tornar-se seu próprio auditório. Reduplicação que estabelece o monólogo e, simultaneamente, o trabalha e o cinde em um diálogo impossível. O sujeito da palavra filmada, privado da referência de um auditor estabelecido em um lugar fixo, vê-se na obrigação de inventar em campo o dispositivo de escuta que permitirá sua palavra. (COMOLLI, 2008, p. 88)

No filme *Crônicas de Verão* (MORIN; ROUCH, 1961) já citado no primeiro capítulo, a personagem principal sai as ruas questionando se as pessoas são felizes, nesse caminho ela devaneia sobre suas próprias experiências misturando realidade com imaginação. Ora dialoga com outras pessoas, ora com si mesma. Com o Ivan houve uma diversificação de direcionamento de discurso, ora para mim, ora para o Bruno e ainda entre ele e a Simone, mas não chamaria de distúrbio pelo lugar confuso que a palavra ocupa. Não houve monólogo do Ivan com ele mesmo, pelo menos não pronunciável, provavelmente tenha acontecido na sua consciência, mas a esse conteúdo não tenho acesso.

Percebi também que as maiores modificações na *mise-en-scène* do Ivan se davam com influência das alterações da minha, quando me colocava como entrevistadora, com perguntas diretas ele se portava mais distante. Por fim, sentei-me em uma cadeira ao lado dele, e voltei a perguntar e a conversar com ele como antes de introduzir a câmera, o que funcionou em partes. A entrevista foi levada um pouco mais como uma conversa do que uma entrevista. Fizemos mais uma pausa nas filmagens por causa do barulho da chuva e entre um assunto e outro acabei falando na frente do Ivan sobre as mudanças frente à câmera.

Não falando para julgar ou recriminar, mas notando que essa mudança acontecia. O Bruno também começou a falar das suas experiências neste sentido, falando que era sempre um desafio e sorriu quando percebeu que falávamos isso com nosso personagem. “Engraçado, a gente conversando isso com o Ivan” (OLIVEIRA, Diário de gravação, pág. 24). E de fato

era, estávamos falando sobre os medos e desafios que nós, documentaristas, temos para capturar as *mise-en-scènes* com o personagem que estávamos filmando. Porém, se ele faz parte de todo esse processo, se nós estabelecemos com ele uma relação porque esconder isso dele? Qual o problema do nosso personagem estar ciente de que existem desafios para nós que filmamos também?

Dividir com o Ivan este anseio nos possibilitou que ele dividisse os medos dele conosco e pudemos entender alguns aspectos, como por exemplo, a luz vermelha que se acende assim que o cinegrafista aperta o “rec”, “a Simone falou que a luz não só mostra que a filmagem começou como não deixa esquecer que ela está acontecendo. Ela disse ainda que se houvesse um modo de tampá-la fosse mais fácil esquecer que estava sendo filmada”. (OLIVEIRA, 2011, p. 24). O Ivan se lembrou da máquina compacta, que ela era fácil de ser esquecida por isso a relação com ela era diferente. Eu havia sentido que poderia haver essa diferença em uma conversa com o Ivan no 1º dia que levei a câmera compacta, tanto que anotei no diário de campo: “Ele [o Ivan] me perguntou se a filmagem oficial seria feita com a câmera como as que estavam em minhas mãos, ou ‘aquelas grandes’. Será que o tamanho da lente que olha também influencia, ou modifica, a *mise-en-scène* daqueles que são filmados?” (OLIVEIRA, 2011, p. 12)

Apesar de não ter discutido e nem abordado sobre o material o qual o cinegrafista fez a filmagem neste trabalho, me pareceu ao gravar, que o tamanho e a lembrança que a câmera traz sobre a filmagem influência *mise-en-scène* produzida pelo personagem. Uma questão que poderá ser discutida com mais profundidade em outro momento.

Outro detalhe interessante aconteceu quando, por problemas técnicos no microfone externo, optamos por desligá-lo e usar somente o da câmera. O Ivan e a Simone acharam que nós não estávamos captando som, só imagem e a Simone, que até então havia permanecido calada, conversou mais, contou algumas histórias e se assustou quando falamos que estávamos sim captando som. Ele apareceu como uma preocupação a mais, pois “uma vez filmada não é apenas a imagem que está em jogo, é a imagem falante, a imagem de sujeito falante” (COMOLLI, 2008, p. 167). O Bruno pediu desculpas pela confusão para que nossos personagens percebessem que não havia sido proposital esse equívoco.

No final da filmagem, enquanto falávamos ainda sobre o documentário, o Ivan disse que “de todo esse processo o que ficaria era a experiência de algo que ele havia tido a oportunidade de aprender mais e principalmente a amizade que havíamos feito”. Sem que nada a respeito da relação possibilitada pelo dispositivo houvesse sido comentado, nem com o Bruno. O Ivan me surpreendeu com essa e fala. Assim como fui surpreendida também quando

a professora Lara contou-me que ao indagar o Bruno como havia sido as filmagens ele disse que havia feito uma amigo, um companheiro de pesca. O dispositivo, neste caso, possibilitou esse encontro que jamais aconteceria como aconteceu por causa e para o dispositivo.

Na edição as possibilidades são muitas, podemos mudar o que vimos e ouvimos, cortar, sobrepor, cortar e etc. Optamos por construir uma seqüência de imagens na qual estivesse presente não só o que vimos, mas principalmente o que sentimos e o que experimentamos enquanto a luz vermelha não estava acesa.

CONSIDERAÇÕES

Conhecer o “outro” mediado por uma câmera de vídeo não é tarefa fácil, como vimos durante este trabalho existem diversas barreiras, pois o “outro” não é apenas uma pessoa ou grupo, mas um universo. Como todo universo, possui suas particularidades. Todo “outro” é um conjunto de experiências que o forma e conforme essas experiências acontecem elas moldam e o transformam. Se pararmos e dedicarmos tempo veremos que o “outro” nunca é o mesmo de segundos atrás, mas ele está em constante mutação. Mas é preciso vencer as barreiras, superar o medo da proximidade e da possibilidade de mudança para que o devir aconteça, e assim, além de conhecer o “outro” possa-se também experimentar ser o “outro”.

Não é só esse universo do “outro” que é uma barreira, a barreira apresenta-se também porque neste processo carregamos conosco o nosso mundo. E o eu choca-se com o mundo do “outro” o que seremos no momento dessa colisão, é o que chamamos de *mise-en-scène* neste trabalho, e eram sobre elas que se pretendia compreender. Com um agravante, queria saber como elas se desenvolviam frente à câmera de vídeo.

Foi notável durante esse processo que a câmera de vídeo não é, nem de longe, um material fácil de ser ignorado. A presença dela traz significados e receios que transpassam a função técnica do objeto que é capturar imagens. Há meios de atenuar essa distância entre filmador-filmado, e uma relação mais próxima estabelecida antes do processo de filmagem é um caminho. Por considerar esse caminho interessante esse trabalho seguiu por ele, a fim de que pudesse conhecê-lo melhor. Ao contrário do imaginado, não é um caminho fácil nem oferece garantias de que o resultado final seja o esperado por aqueles envolvidos no processo, mas é uma opção.

Uma questão que me incomodou bastante, não só para mim, mas para o meu personagem, foi a inclusão da forma entrevista na fabricação do documentário. Penso que não só a câmera, mas esta forma de conduzir a narrativas influenciou e muito as *mise-en-scènes*. Não desconsidero aqui a pouca experiência minha em conduzi-la. As relações de poder presentes no ato de filmar ficaram mais claras, assim como o fascínio e o medo que a mesma desperta. Por mais que máquinas fotografias sejam vendidas incansavelmente e que a maior parte da população tenha acesso a elas, como o Ivan, a câmera de vídeo ainda influência de uma forma diferente e consideravelmente mais acentuada que essas comuns. Um detalhe que vale a pena ser pensado.

O relacionamento que construí com o Ivan antes do processo de filmagem, foi bem interessante principalmente pelo fator confiança e acredito que se toda equipe tivesse tido o mesmo tempo de relacionamento os resultados poderiam ser diferentes. O tempo para edição também foi relativamente curto, se não houvesse prazos a serem cumpridos poderíamos ter experimentado várias outras possibilidades. Porém o resultado final proporcionou um grande aprendizado para todos nós, até para o nosso personagem que demonstrou ter gostado do resultado final.

Esses fatores nos possibilitam compreender que ficar completamente preso a um caminho, a regras e padrões não contribuem para um resultado satisfatório, é preciso encontrar atalhos, ramificações e outras possibilidades, só assim poderemos amadurecer ainda mais e chegar aonde se quer. Não só estudar, mas vivenciar as possibilidades do cinema experimental foi enriquecedor, pois permitiu que o conhecimento e discussão sobre o assunto fossem potencializados contribuindo até mesmo para compreender detalhes do devir, que por mais bem explicado que sejam só é possível quando vividos. Por esse motivo foi tão importantes o uso do diário de gravação, nele estava aquilo aprendido com a vivência, aquilo que não se entende com um ou outro autor – não descartando a importância deles para compreender o que é vivenciado – mas que se aprende por ter experimentado, assim se fixaram em nossa memória por maior tempo e clareza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BITTENCOURT, Renato Nunes . **Apareço, logo existo!** Revista Filosofia Ciência & Vida, São Paulo, v. 57, p. 14 - 21, 28 mar. 2011.
- COMOLLI, J. L. **Ver e poder: a inocência perdida** – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles. O que é dispositivo. In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, PP. 155-161. Tradução de Wanderson Flor de Nascimento.
- DELEUZE, Gilles. **Introdução: Rizoma**. México 1995. 1ª Ed. Editora: 34.
- FABRIS, Mariarosaria. O Neo-realismo cinematográfico italiano. In **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1996.
- LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Sobre como fazer documentário**. São Paulo, Itaú Cultural, 2007. P. 44-51.
- MIGLIORIN, Cezar. Fime-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cao Guimarães. In in CATANI, Alfredo Mendes [et al] (orgs.). **Estudos Socine de Cinema: ano VI**. São Paulo: Editora Panorama, 2003, pp. 143- 150.
- Nichols, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- OLIVEIRA, Marilda O. Por uma abordagem narrativa e autobiográfica: diários de aula como foco de investigação. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual - conceitos e contextos**. 1ª ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, v. 3, p. 175-190.
- OLIVEIRA, Ágatha. **Diário de gravação**. Goiânia: TCC, 2011.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 23-47.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: Mascarello, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus Editora, 2006.

YUNES, Virginia M. ; SILVA, Silemar . O cinema na formação do sujeito. In: **Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** - ANPAP, 2006, Salvador. 15 Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Arte: limites e contaminações - ANPAP. Salvador. v. 02. p. 230-237.

WANNER, Maria Ce. De Almeida. Artes – métodos autobibliográficos: possíveis contaminações. In: **Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** - ANPAP, 2006, Salvador. 15 Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Arte: limites e contaminações - ANPAP. Salvador. v. 02. p. 52 – 59.

Filmes:

CINE-OLHO. Direção Dziga Vertov. 1924.

JOGO DE cena. Direção Eduardo Coutinho. 2007.

O HOMEM da câmera. Direção Dziga Vertov. 1929.

LEAVING the Factory. Irmãos Lumière.1985

ARRIVAL of a train. Irmãos Lumière .1895

PESCADORES de Aran. Robert Flaherty. 1934

LADRÕES de Bicicleta. Vittorio De Sica. 1948

CRÔNICAS de Verão. Jean Rouch e Edgar Morin. 1961

OPINIÃO Pública. de Arnaldo Jabour. 1967

Sites:

<http://www.joaocinema.blogspot.com>

<http://www.cinecultclassic.blogspot.com>

<http://www.albertoimagoday.blogspot.com>

<http://www.cinemaedebate.com>

<http://www.cinemaedebate.com>

<http://www.mofoifpr.blogspot.com>

<http://www.almocodeamigas.blogspot.com>

