

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Thalita Gonçalves da Rocha**

**DISPOSITIVOS FÍLMICOS E DISPOSITIVOS SOCIAIS:**

O lugar da montagem no “documentário-dispositivo”.

**PPGCOM/UFJF**

**Fevereiro de 2017**

**Thalita Gonçalves da Rocha**

**DISPOSITIVOS FÍLMICOS E DISPOSITIVOS SOCIAIS:**

O lugar da montagem no “documentário-dispositivo”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Área de Concentração Comunicação e Sociedade, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga.

**PPGCOM/UFJF**

**Fevereiro de 2017**

Thalita Gonçalves da Rocha

Dispositivos Fílmicos e dispositivos sociais:

O lugar da montagem no “documentário-dispositivo”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de pesquisa: Estética, redes e linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga.

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga – Orientador.

---

Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga – convidada (UFMG)

---

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. – convidado

Juiz de Fora, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_.

Porque Dele, por Ele e para Ele são todas as coisas.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente a:

Jesus

Nilson Alvarenga

Patrícia Rocha

Reginaldo Rocha

Valéria Fabri

Iara Bastos

Thiago Rocha (e Giseli)

Sem vocês, eu não teria conseguido.

Agradeço também a:

Francisco Pimenta

Potiguara Silveira

Erika Savernini

Aluizio Trinta

Os amigos que apoiaram

Os autores e diretores que inspiraram

O PPGCom que me amparou durante o tempo no qual realizei minha pesquisa

Os contribuintes que tornaram este amparo possível

Obrigada!

## RESUMO

Esta pesquisa parte de uma conexão entre as perspectivas dos autores Jacques Rancière e Jean-Louis Comolli sobre o potencial político contido em práticas artísticas e no cinema para discutir sua expressão no "documentário-dispositivo". Sua abordagem intenciona destacar o lugar da montagem nesta reflexão política. Segundo este propósito, em um primeiro momento, apresenta-se uma análise do pensamento de montagem que percorre e constrói o documentário *Rua de Mão Dupla* (2002), dividida em três etapas (abordagem, filmagem e edição), lançando sobre estas questões sobre a *partilha do logos* e as decisões/responsabilidade pelo *risco*; em um segundo momento, as reflexões levantadas na análise são postas em diálogo na criação de um dispositivo documental, associada a metodologia da *Pesquisa experimental em artes*.

Palavras-chave: Dispositivos. Documentários. Política. Montagem. Pesquisa experimental em artes.

## ABSTRACT

This research is based on the connection between the perspectives of Jacques Rancière and Jean-Louis Comolli on the political potential inside arts and movies as a way to discuss its expression in the “documentary-dispositifs”. It aims to highlight the purpose of editing in the political reflection. According to this objective, first, there is an editing process analysis which goes through and builds the documentary *Rua de Mão Dupla* (2002), split into three steps (approach, filming and editing), asking questions about *knowledge sharing* and *risk* through responsibility and decision making; then, there is conversation about the questions that surfaced during the analysis through the creation of documental *dispositif*, related to the methodology of *Experimental research in the media arts*.

Key-words: Dispositifs. Documentaries. Politics. Editing. Experimental research in the media arts.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01- Intertítulo de RMD.....	69
Figura 02- Intertítulo de RMD- comentado.....	70
Figura 03-Primeiro plano do filme, após o intertítulo que anuncia o dispositivo.....	70
Figura 04- informações sobre os participantes disponibilizadas em RMD.....	75
Figura 05- Mauro Neuenschwander filma o banheiro de Paulo Dimas através de um refil de papel higiênico.....	79
Figura 06- Paulo Dimas apresenta a coleção de CDs de Mauro em cima de um tabuleiro de bingo.....	79
Figura 07- Rafael Soares filma os movimentos em espiral de um dos enfeites da casa de Eliane Lacerda.....	79
Figura 08- Eliane Marta filma o céu pela janela de Roberto Soares.....	80
Figura 09- Eliane Marta filma o céu pela janela de Roberto Soares.....	80
Figura 10- Rafael Soares filma um relógio na Casa de Eliane Lacerda.....	80
Figura 11-Rafael Soares filma um relógio na Casa de Eliane Lacerda.....	80
Figura 12- Eliane Marta brinca com o cachorro de Roberto Soares.....	81
Figura 13- Mauro Neuenschwander filma seu reflexo no quadro.....	81
Figura 14- Roberto Soares filma seu reflexo no espelho.....	82
Figura 15-Rafael Soares se filma "lendo o jornal".....	82
Figura 16- Plano de RMD.....	83
Figura 17- Rachadura em vaso sanitário gravada por Mauro.....	86
Figura 18- Mauro faz comentários sobre a fiação exposta.....	86
Figura 19- Mauro faz comentários sobre a pia mal encaixada no banheiro.....	86
Figura 20- Armário de Paulo Dimas sustentado por um tijolo.....	86
Figura 21- Frame de RMD- lado esquerdo, a imagem de "tela preta" feita por Mauro.....	90
Figura 22- Frame de RMD- do lado esquerdo, a imagem de "tela branca" feita por Mauro.....	90
Figura 23- Roberto faz diversos planos dos livros de Eliane.....	91
Figura 24- Roberto pega um punhado de colheres e as deixa cair como se estivesse contando a quantidade.....	91

Figura 25- o poeta faz planos da coleção de pincéis da escritora.....	91
Figura 26-o poeta também faz planos da coleção de óculos escuros.....	91
Figura 27- frame de RMD.....	92
Figura 28- frame de RMD.....	92
Figura 29- frame de RMD.....	92
Figura 30- frame de RMD.....	92

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1 DISPOSITIVOS SOCIAIS E SOCIEDADE.....</b>	<b>14</b>
1.1 OS VÁRIOS SENTIDOS DO TERMO DISPOSITIVO NO DEBATE SOBRE CINEMA.....	14
1.2. OS DISPOSITIVOS SOCIAIS.....	17
1.3 CINEMA: UM DISPOSITIVO? UMA INSTITUIÇÃO? UM DISCURSO?.....	27
<b>2 POLÍTICA NA RESISTÊNCIA - O QUE TORNA UM FILME POLÍTICO?.....</b>	<b>30</b>
2.1 FILME E POLÍTICA SEGUNDO COMOLLI.....	30
<b>2.1.1 Os dispositivos sociais e a roteirização das atividades humanas.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1.2 “Sob o risco do real” - a criação de filmes-dispositivos.....</b>	<b>32</b>
<b>2.1.3 Documentários X Filmes-dispositivos.....</b>	<b>35</b>
2.2 FILME E POLÍTICA SEGUNDO RANCIÈRE.....	37
<b>2.2.1 Estética e política.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2.2 O papel das artes e dos meios.....</b>	<b>40</b>
2.3 POLÍTICA NOS DOCUMENTÁRIOS-DISPOSITIVOS.....	42
<b>3 ENUNCIÇÃO E INSCRIÇÃO DE SENTIDOS EM DOCUMENTÁRIOS-DISPOSITIVOS.....</b>	<b>45</b>
3.1 SOBRE A ENUNCIÇÃO .....	45
3.2 SOBRE A ENUNCIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO.....	47
3.3 RISCO, ENUNCIÇÃO E RESPONSABILIDADE.....	54
3.4 AS ETAPAS DA CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVAS NOS DOCUMENTÁRIOS-DISPOSITIVOS.....	57
<b>3.4.1 Abordagem.....</b>	<b>58</b>
<b>3.4.2 Filmagem.....</b>	<b>61</b>
<b>3.4.3 Montagem.....</b>	<b>63</b>
<b>4 UM EXEMPLO: SOBRE A ENUNCIÇÃO DOCUMENTÁRIA DE RUA DE MÃO DUPLA.....</b>	<b>66</b>
4.1 PARÂMETROS DA ANÁLISE.....	66
4.2 O FILME.....	68

4.3 ABORDAGEM.....	68
<b>4.3.1 Abertura para o risco na abordagem.....</b>	<b>69</b>
<b>4.3.2 Defrontação com os “roteiros” sociais.....</b>	<b>74</b>
<b>4.3.3 Auto-mise-en-scènes.....</b>	<b>78</b>
4.4 FILMAGEM.....	82
<b>4.4.1 Tomadas e imagens-câmera.....</b>	<b>83</b>
<b>4.4.2 Sujeitos-da-câmera.....</b>	<b>84</b>
<b>4.4.3 Fôrma-câmera.....</b>	<b>86</b>
4.5 MONTAGEM.....	87
<b>4.5.1 A ordem dos planos.....</b>	<b>87</b>
<b>4.5.2 Duração dos planos- ritmo dos cortes.....</b>	<b>93</b>
<b>4.5.3 Apresentação: fluência.....</b>	<b>95</b>
<b>4.5.4 Reflexões sobre a análise.....</b>	<b>96</b>
<b>5 EXPERIMENTO PRÁTICO.....</b>	<b>98</b>
5.1 A PESQUISA EXPERIMENTAL EM ARTE.....	98
5.2 RELAÇÕES ENTRE FILMES-DISPOSITIVOS E PESQUISAS EXPERIMENTAIS EM ARTE.....	101
5.3 A CRIAÇÃO DE UM FILME DISPOSITIVO COMO UMA PESQUISA EXPERIMENTAL EM ARTES.....	104
5.4 DIÁRIO DE PESQUISA.....	105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>14</b>



## INTRODUÇÃO

César Migliorin inicia o primeiro capítulo do livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje* com o que poderia ser uma frase-epígrafe do cenário que envolve os documentários na contemporaneidade, tanto no Brasil, como fora dele: “O documentário contemporâneo é o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, *de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real*, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade” (MIGLIORIN, 2010, p.09, grifos nossos). Essa multiplicidade que dificulta taxionomias muito rígidas acompanha este gênero cinematográfico desde o seu nascimento, mas tem se intensificado cada vez mais, fazendo com que até críticos experientes afirmem ser “temeroso esboçar uma história de seu presente em especial, sabendo-o tão rico e variado” (LABAKI, 2006:77).

Neste cenário, afetados pelas demandas de estéticas realistas crescentes, assim como pela diluição das fronteiras entre os fazeres artísticos, surgem documentários (e também algumas ficções) que adotam como estratégia narrativa a construção de *dispositivos filmicos*: filmes que abandonam os roteiros para *se fazerem sob o risco do real* (COMOLLI, 2008) e *constroem ambiências*, como instalações artísticas (BOUQUET, 1998), para serem *habitadas* por seus espectadores (OLIVEIRA JUNIOR, 2010).

Nos textos-base que tratam sobre estes filmes e na própria escolha do vocábulo “dispositivo” para classifica-los, encontramos refletido um intuito político: fazer frente às *roteirizações* das condutas, dos imaginários e até dos “possíveis” que regem nossas realidades (COMOLLI, 2008) configuradas nas/pelas redes que compõem os *dispositivos sociais* (FOUCAULT, 2000).

Pela transitoriedade do poder, que se configura como relações volúveis de forças imanentes dentro dos dispositivos sociais, “resistência” não pode ser um adjetivo fixo (FOUCAULT, 1984) e consolidado para a Arte, os meios, como o cinema, ou mesmo determinado grupo de filmes. Portanto, é dentro desses dispositivos sociais e em relação a eles que potenciais políticos contidos em “documentários-dispositivos” podem ser explanados e terem suas nuances discutidas.

Neste breve contexto, eis que esta pesquisa se insere para se debruçar sobre uma delas: o papel da montagem, como reforço ou atenuante dessa resistência às roteirizações e sua capacidade de tornar um filme em uma “atividade política” (RANCIÈRE, 2014).

Tendo em mente o entendimento da montagem como sendo a seleção e ordenação de fragmentos para a construção de uma ideia (RANCIÈRE, 2014), buscaremos analisar seu papel durante todo o processo de *enunciação* em documentários que partem de dispositivos fílmicos, segundo o pensamento de Jean-Louis Comolli, destacando o conceito de *risco* e segundo a visão de estética e política de Jacques Rancière.

Para cumprir este objetivo, no capítulo 1, abordaremos diferentes definições do termo “dispositivo” (KESLLER, 2007), apontando seus sentidos empregados em algumas teorias relacionadas aos estudos cinematográficos nas quais este aparece.

Ainda neste capítulo, trataremos sobre a teoria dos dispositivos sociais, primeiro trazendo uma reflexão sobre a historicidade da terminologia *dispositif* e uma análise de seu emprego técnico na obra de Michel Foucault, realizada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2005) e depois delineando uma estrutura funcional desses dispositivos, através da observação da mesma no dispositivo da sexualidade, descrito por Foucault na trilogia *História da sexualidade*.

No capítulo 2, faremos dois movimentos simultâneos ao longo do texto: Um exercício de conceituação dos “documentários-dispositivos” e a abordagem sobre o potencial político dos mesmos para se constituírem enquanto focos de resistência aos dispositivos sociais.

A construção do nosso conceito passa pela teoria que apresenta os dispositivos fílmicos como estratégias que acionam narrativas (MIGLIORIN, 2005), substituindo os roteiros (COMOLLI, 2008); depois pela teoria que aproxima essas obras a outras formas de arte, destacando suas construções formais (BOUQUET, 1998; MARTIN, 2011) e, por último, por uma diferenciação entre “filmes-dispositivos” e “documentários-dispositivos”, baseada nas definições de documentário de Nichols (2012) e Ramos (2008).

O outro movimento é o da discussão sobre o potencial político, que, como mencionamos anteriormente, realizaremos à luz do pensamento desses dois autores foucaultianos: Jean-Louis Comolli e Jacques Rancière. Ao final deste capítulo, também posicionamos nosso objeto teórico- o papel da montagem- nestas discussões.

Em nossa pesquisa, não trataremos da montagem apenas enquanto etapa final do processo fílmico (edição), mas como esse movimento de seleção e ordenamento de fragmentos que constrói sentidos, presente em toda a organização enunciativa do filme.

Por este motivo, iniciaremos o capítulo 3 discutindo o conceito e a manifestação da *enunciação* em sua forma geral; no âmbito cinematográfico e no gênero documentário. Depois, aproximaremos estas formulações aos pensamentos dos autores estudados no capítulo anterior, ao falar da *partilha* (RANCIÈRE, 2001) *do logos* (RANCIÈRE, 19996) no processo enunciativo e do *risco* (COMOLLI,2008) como decisão/responsabilidade enunciativa.

Para compreendermos melhor o desenvolvimento da enunciação nos filmes dispositivos e explanarmos os conceitos apresentados nos capítulos teóricos, destacando suas implicações na montagem, escolhemos o documentário-dispositivo *Rua de Mão Dupla* (2002), do diretor mineiro Cao Guimarães, para realizar uma análise no capítulo 4.

Nesta análise procuraremos observar como o pensamento de montagem influi nas três etapas da construção enunciativa do filme: A abordagem; a filmagem e a montagem (edição); Mas, principalmente, com o intuito de investigar como a *partilha do logos* e a decisão pelo *risco* retornam para o diretor nesta ultima etapa.

Por fim, decidimos nos colocar na posição dos realizadores para trazer experiências próprias à nossa reflexão. Optamos por elaborar nosso próprio documentário-dispositivo, atrelando esta ação à metodologia da *Pesquisa experimental em artes* (BAKER, 2013; BENNETT, 2012).

No capítulo 5, traremos uma explanação desta metodologia e um relatório de pesquisa, no formato de *Diário de campo*, descrevendo nossa experiência e relatando nossas reflexões e conclusões.

## 1 DISPOSITIVOS SOCIAIS E SOCIEDADE

Neste capítulo, em um primeiro momento, abordaremos o próprio termo “dispositivo”, apontando algumas de suas definições e relacionando-as com teorias recorrentes nos estudos cinematográficos. Nosso intuito é localizar o leitor no debate, distinguindo campos semânticos e, ao mesmo tempo, observar como esses campos se entrecruzam.

Em um segundo momento, trataremos ainda sobre a teoria dos dispositivos sociais, procurando delinear, em linhas gerais, seus funcionamentos, uma vez que será dentro deles e em relação a eles que pensaremos em nosso objeto posteriormente- os “documentários-dispositivos”.

### 1.1 OS VÁRIOS SENTIDOS DO TERMO *DISPOSITIVO* NO DEBATE SOBRE CINEMA.

Antes de iniciarmos qualquer exposição argumentativa, é necessário estabelecer e localizar o termo *dispositivo*, que neste texto será recorrente e evocará significados distintos provenientes de duas correntes teóricas.

A maioria dos textos genitores destas correntes foi escrita originalmente em francês. Neles, surge o vocábulo *dispositif*, que em português foi traduzido para “dispositivo”.

Frank Kessler, professor da Universidade de Utrecht (Holanda), realizou um estudo dos usos e traduções de *dispositif* em diferentes campos teóricos. Segundo Kessler, a primeira aparição do termo data do início dos anos de 1970, nos estudos cinematográficos, destacando-se o autor Jean-Louis Baudry e, posteriormente, ainda nessa década, o termo surge nas obras do filósofo Michel Foucault.

Mais tarde, o uso do vocábulo *dispositif* passa a abranger outras áreas do conhecimento, como a psicoterapia, a educação, e até o estudo da gestão de fluxos do tráfego (KESLLER, 2007). Essa abrangência do uso também incentivou uma abrangência do significado, o que hoje pode gerar confusões para alguns leitores, principalmente na área do cinema, na qual podemos encontrar pelo menos quatro desses usos diferentes do termo.

Para diferenciar os modos de emprego de *dispositif* nos corpos teóricos, Kessler recorre, primeiramente, a um dicionário de francês a fim de observar os diferentes significados a ele submetidos, que são:

n. m. – [...] du lat. dispositus[...] 1. DR. Enoncé final d’un jugement ou d’un arrêt qui contient la décision de la juridiction. Le préambule, le motif et le dispositif d’un jugement. ! PAR EXT. Le dispositif d’une loi, d’un décret, d’un arrêt. 2. (v. 1860) Manière dont sont disposés les pièces, les organes d’un appareil ; le mécanisme lui-même. [...] Un dispositif ingénieux. Dispositif de sûreté. Dispositif d’accord. Dispositif de commande, de manoeuvre, d’asservissement, de régulation. « On ne désespère pas de pourvoir ces créatures mécaniques de dispositifs qui auraient la valeur de nos sens » (Duham.). – Un dispositif scénique d’opéra. 3. Ensemble de moyens disposés conformément à un plan. Dispositif d’attaque, de défense. « Gallien commençait à déployer son dispositif » (Duham.). Dispositif policier.<sup>1</sup>

O professor destaca que a amplitude de significações possíveis desse termo gerou algumas perdas em suas traduções, principalmente para a língua inglesa, na qual, por exemplo, a teoria proposta por Baudry foi simplificada ao traduzirem *dispositif* para *apparatus*, colocando, então, a ênfase de seu pensamento nos instrumentos técnicos do cinema, quando, na verdade, o autor falava de algo mais amplo e ideológico.

Esse tipo de alteração de sentido não ocorre na tradução para o português. Se compararmos essa definição encontrada por Kessler com uma definição de “dispositivo” em um dicionário da língua portuguesa, veremos que os sentidos, de certa forma, se repetem:

*adj (lat dispositu+ivo)* 1 Próprio para dispor. 2 Que contém ordem, prescrição, disposição; determinativo. *sm* 1 Regra, preceito. 2 *Dir* Artigo de lei. 3 Qualquer peça ou mecanismo de uma máquina destinados a uma função especial. 4 *Inform* Cada uma das várias peças úteis ou máquinas menores de um equipamento[...]<sup>2</sup>

Portanto, para os leitores brasileiros, a questão está mais relacionada a identificar a quais desses sentidos o termo irá se referir no escopo teórico e relacioná-los às teorias a que eles possam remeter. É isso o que faremos aqui, a exemplo de Kessler, usando analogias entre os significados apresentados acima e as principais proposições teóricas que encontramos no debate que cerca nosso objeto no Brasil, ou seja, documentários contemporâneos<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Definição encontrada pelo autor no “The French dictionary Petit Robert”.

<sup>2</sup> Definição encontrada no “Dicionário de português online Michaelis”.

<sup>3</sup> Dados obtidos em levantamento bibliográfico. Nesta oportunidade retiveram-se 20 artigos, sendo 13 encontrados nos anais da INTERCOM e sete nos anais da COMPÓS. A pesquisa abrange os trabalhos ali publicados entre 2009 e 2015 que foram encontrados usando-se as palavras “documentário” e “dispositivo” nos mecanismos de busca dos sites destas instituições (ROCHA; ALVARENGA, 2015).

O primeiro significado, mais simples, advém do senso comum e se refere a alguns objetos. Assim, podemos encontrar, por exemplo, textos que abordem filmes que usaram “dispositivos-móveis” ou “dispositivos de última geração” para a sua realização. Os outros três campos significantes que podem ser associados a esse termo nos estudos de cinema referem-se a teorias que apresentaremos aqui de forma mais resumida para, depois, explorarmos duas delas no decorrer desta comunicação.

Como dito então, vamos recorrer ao uso de analogias com alguns dos sentidos dados ao termo tanto no dicionário de língua francesa, quanto no de portuguesa.

O primeiro sentido que vamos explorar é o de algo que é “próprio para dispor” ou que diz respeito a como certos elementos estão dispostos, relacionando-o com a *Teoria do dispositivo cinematográfico*.

Como observado por Kessler, o termo “dispositivo” surgiu no meio teórico cinematográfico no começo da década de 1970, principalmente na obra de Baudry, mas incluindo outros autores de seu tempo como Christian Metz e Thierry Kuntzel.

Essa teoria tratava do que era próprio do cinema para determinar a disposição do olhar do espectador, isto é, o modo como a disposição dos elementos que compunham a sétima arte implicava na produção de sentido e efeitos estéticos para além das temáticas narrativas. Foi nesse momento que se começou a enfatizar a linguagem cinematográfica e as questões formais também como produtoras de significações.

Baudry, analisando o cinema clássico de sua época, formulou seu pensamento sobre o dispositivo cinematográfico em três sentidos: Primeiro, ele observou que a própria materialidade dos aparatos de captação, isto é, da câmera monocular, por exemplo, implicava em uma forma do *olhar*; atrelada ao sujeito soberano da perspectiva renascentista; Reforçando a ideia dessa soberania do sujeito, teríamos o modelo de narrativa aristotélica e sua mentalidade incutida na linguagem clássica e, por fim, na sala de recepção, a disciplinarização dos corpos dos espectadores, imobilizados diante de um mundo “perfeito” que se abre para a contemplação, conduziria-os a uma sensação semelhante ao estádio do espelho lacaniano.

Outro sentido que pode ser apreendido também no campo especificamente cinematográfico é o encontrado na teoria dos filmes-dispositivos. Nesse caso, o termo pode ser articulado à definição de um “mecanismo em si mesmo” que pode ser “destinado a uma função especial”, porque nessa teoria, proposta inicialmente por Jean-Louis Comolli, poderíamos falar de mecanismos narrativos de uma máquina fílmica, que têm a função de disparar o filme.

Os filmes-dispositivos não partem de um roteiro, no qual se tem uma programação do que será filmado, com início, meio e fim pré-estabelecidos. Eles partem de uma estratégia ativadora, um mecanismo. O diretor concebe uma espécie de “tabuleiro do jogo”, dispõe algumas regras e limites e deixa que os participantes do dispositivo ajam por si mesmos dentro dessas linhas. Veremos detalhes dessa teoria no capítulo seguinte.

Por fim, o sentido que vamos explorar com maior intensidade neste primeiro capítulo é em certa medida o mais complexo, porque envolve vários conceitos. Poderíamos associá-lo com diversas definições apresentadas por esses dicionários, pois se trata de um dispositivo engenhoso, que, de certa forma, relaciona-se com o controle e com as regras, já que prescreve uma forma comportamental e determina uma ordenação de elementos distintos.

Os chamados “dispositivos sociais” funcionam como complexas redes que unem elementos corpóreos e corporificados, discursos ditos e não ditos, relações de poder e de sujeição, enfim, uma organização social que excede a institucionalização, a cultura e até a jurisdição do indivíduo.

Percebe-se que não se trata de uma conceituação que pode ser delimitada em algumas páginas e essa não é, de fato, nossa intenção, mas sim, esboçar uma apresentação de tal teoria para, a partir de alguns de seus elementos específicos, problematizarmos em que lugar a discussão sobre o cinema, e mais especificamente sobre o nosso objeto, encaixa-se em certas questões políticas que o pensamento sobre tais dispositivos sociais levanta.

## 1.2. OS DISPOSITIVOS SOCIAIS

Conduzidos pela leitura do filósofo Giorgio Agambem, procuramos compreender o objeto de estudos de Foucault sob a perspectiva de um olhar etimológico. Agambem cataloga três termos nas obras do filósofo francês relacionadas aos dispositivos sociais: positividade; dispositio e oikonomia. Nós destacamos alguns elementos que se repetem nas definições desses termos.

Depois, observamos a manifestação desses elementos no estudo que Foucault realiza sobre o dispositivo da sexualidade (História da sexualidade), para entendermos melhor a que eles se referem e aos seus modos de funcionamento, dentro da perspectiva do autor.

Dessa empreitada, retiramos um esqueleto generalizável sobre o funcionamento dos dispositivos sociais, que pode nos ser útil para observarmos outros dispositivos, que não o da sexualidade. Por fim, procuramos localizar papéis que o cinema desenvolve nesse contexto.

### 1.2.1 O que seriam os dispositivos sociais?

Para adentrarmos no universo teórico que se dispõe a dar conta desse emaranhado de elementos e relações que compõem os dispositivos sociais, escolhemos como ponto de partida a reflexão sobre a historicidade da terminologia *dispositif*, uma análise de seu emprego técnico na obra de Michel Foucault, realizada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben.

Isso porque, como veremos, o próprio Foucault, que possui o maior destaque no estudo e na divulgação dessa teoria, não se preocupou, ao longo de suas obras, com a garantia de uma definição estrita e operacional dos “dispositivos sociais”. Interessou-lhe mais dissecar alguns exemplos desses dispositivos para compreender as minúcias de seus funcionamentos, como fez com o dispositivo da sexualidade na sua trilogia “História da sexualidade”, que comentaremos adiante.

Agamben começa sua reflexão dissertando que o objeto de pesquisa que representa essa rede de relações precedeu a terminologia “dispositivo” no discurso foucaultiano. No começo da década de sessenta, Foucault, estudando elementos de coerção social, começou a empregar o termo “positividade” em seus textos.

Termo este que já tinha aparecido na reflexão de Jean Hyppolite<sup>4</sup> (1907-1968) e, anteriormente, em Georg Wilhelm Hegel (1770-1831), para, segundo Agamben, dar conta do “elemento histórico, com toda a sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos” (AGAMBEN, 2005, p. 10).

Nesse conceito de “positividade”, já podemos vislumbrar algumas das preocupações de Foucault que podem justificar sua escolha: primeiro, o conceito começa evidenciando uma dimensão histórica e, certamente, em suas obras, como na “História da sexualidade”, por exemplo, o filósofo utiliza-se, metodologicamente, de delineamentos históricos, por considerá-los importantes

---

<sup>4</sup> O filósofo que foi professor de Foucault no Liceu Henri-IV, se destacou por seus trabalhos sobre Hegel.

para chegar as suas conclusões; segundo, esse conceito traz a premissa de que a “carga” desse elemento histórico é imposta através de *relações de poder*, outro assunto recorrente no pensamento foucaultiano e, por fim, essa terminologia traz também a questão de uma interiorização dessa carga por parte dos indivíduos aos quais ela se impõem, ou seja, um certo processo de subjetivação.

Foucault passa, então, a empregar o termo “positividade” em seus estudos sobre como se dão as relações entre os indivíduos e o citado elemento histórico, dando a esse último um caráter extremamente amplo.

Mais tarde, mantendo o mesmo foco de estudos, Foucault substitui a terminologia “positividade” pela do “dispositivo”. A sugestão de Agamben é que tal escolha se deva mais à ancestralidade etimológica da palavra do que aos seus significados atuais contidos nos dicionários comuns. O termo “dispositivo” veio de *dispositio*, vocábulo usado por padres latinos nas transcrições de textos que se referiam a *oikonomia*, que, por sua vez, referia-se a “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujos objetivos são administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2005, p.12).

É possível notar que existe uma grande semelhança entre a definição de “positividade” e a de *oikonomia*, ao menos no que concerne as suas partes constitutivas: Ambas abarcam a questão de um conjunto de elementos heterogêneos que englobam tanto itens mais visíveis e nomeáveis concretamente, como as instituições, quanto itens menos corporificados, como as regras e as práxis; Ambas denunciam a existência de relações de poder estabelecidas entre estes elementos e os indivíduos, destacando termos como “imposição”, “governo” e “controle”, e admitem uma interiorização desses elementos por parte dos indivíduos, de modo que seus “gestos”, “pensamentos”, “crenças” e “sentimentos” sejam afetados.

De fato, a justificativa de Agamben parece pertinente ao compararmos a definição de raiz etimológica da palavra “dispositivo” com o único momento em que Foucault, respondendo a uma entrevista à *International Psychoanalytical Association*(IPA), em 1977, sublinha em linhas gerais o que seria o conceito que percorre sua obra:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Vemos aqui, novamente, o “elemento histórico” com sua “carga”, representado por esse conjunto heterogêneo que engloba: as instituições; os saberes e as *práxis*, que são por Foucault citados pelos exemplos dos “enunciados científicos, proposições filosóficas, morais”; as “regras”, que se formalizam nas “leis” e “medidas administrativas”; e os “discursos”, ou as formações discursivas, que podem envolver tanto o dito, quanto o não dito. Tudo isso, operando em conjunto como espécies de “redes” que ordenam a vida social e que vão “conduzir o corpo social a certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade ou de desvio”, (PARENTE, 2007, p. 10) é o que podemos chamar de “dispositivos sociais”.

### 1.2.2 O dispositivo da sexualidade: um exemplo didático

A fim de entendermos melhor esse conceito, vamos buscar compreender como Foucault delineou essa “rede” em seu estudo sobre o dispositivo da sexualidade. Para tal, tentaremos localizar em seus livros sobre a história da sexualidade os elementos citados nas definições que acabamos de mencionar. Nota-se que nosso alvo de leitura não é compreender esse dispositivo específico, e sim dele obter um “esqueleto” generalizável, de forma que o tema da sexualidade não será debatido por si mesmo.

Na trilogia da “História da sexualidade”, Michel Foucault investiga como o dispositivo da sexualidade funciona prescrevendo maneiras dos sujeitos lidarem com o sexo. Nessa abordagem Foucault traça delineamentos históricos de discursos sobre o sexo produzidos, tanto pela moral e pela filosofia, quanto pela medicina; sublinha algumas instituições que desempenharam importante papel na divulgação e autenticação desses discursos, como a instituição religiosa, por exemplo, representada principalmente pela pastoral cristã em seus textos; observa que a divisão binária entre interdição e liberdade é uma falácia e que, na verdade, existe uma regulação do “quê”, “quando” e “onde” dizer e fazer muito mais complexa regendo os comportamentos; Enfim, nesses três livros o filósofo se debruça sobre a articulação “invisível” entre os discursos, o poder, o saber e a subjetivação que sustentam tal dispositivo.

O primeiro livro da trilogia - “História da Sexualidade - A vontade de saber”, ao qual daremos destaque, parte de uma desmitificação da ideia comum de que, a partir do século XVII, estaríamos vivendo sob uma “Idade da Repressão” do sexo. Essa teria começado com o início da

ordem capitalista e burguesa a fim de garantir que a força de trabalho não se dissipasse nos prazeres, reduzindo o sexo ao mínimo necessário para reprodução.

Logo no começo, Foucault ressalta uma característica importante do comportamento dos discursos dentro de um dispositivo ao falar do *benefício do locutor*. O autor explica que justamente a hipótese da repressão faz surgir discursos “solenes” sobre o sexo, que se autoproclamam como “transgressões deliberadas”. Dessa forma, quem os profere sente prazer, porque acredita estar se opondo ao interdito e, por isso, estar “fora do alcance do poder” (FOUCAULT, 1988, p.12). No entanto, a adjetivação do discurso sobre o sexo como “transgressor” e a necessidade de se falar dele nesses termos nada mais é do que um reforço da hipótese da repressão.

O que Foucault nos mostra aqui é que não se trata de uma oposição ao discurso, mas uma contrariedade que lhe é interna, uma “outra da face da mesma moeda”, que só reforça sua existência: “O enunciado da opressão e a forma da pregação referem-se mutuamente; reforçam-se reciprocamente” (ibid., p.13).

Essa outra face do discurso que o reforça pode, inclusive, ser o silêncio. Voltando ao exemplo da sexualidade, o discurso sobre o sexo não vai implicar apenas no que dele se diz, mas também no que dele não se pode dizer, “como se para dominá-lo no plano do real, tivesse sido necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (ibid., p.21). Ou seja, a produção discursiva sobre determinado assunto também “organiza silêncios”. Como disse o autor em sua entrevista à IPA: “o dito e o não dito são elementos do dispositivo”.

Não é possível delimitar muito bem as fontes desses discursos, pelo menos não se considerarmos suas formas atuais. Isto porque eles sofrem várias mutações, apropriações e reincorporações que lhe conferem caráter dinâmico. Foucault mostra essa dinâmica ao abordar a forma como ocorreu uma incitação a se falar sobre o sexo, uma “explosão discursiva”, que ao mesmo tempo conferiu a si mesma um vocabulário decente e uma retórica da metáfora.

O autor começa discorrendo sobre a instauração da confissão pela pastoral cristã, na qual o indivíduo deveria “fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra” (FOUCAULT, 1988, p. 21), com o intuito de dominá-lo. O homem deveria examinar-

se em cada desejo e insinuação que lhe aparecesse, e com isso o domínio do que se podia dizer sobre o sexo, o seu entendimento e um foco em seu discurso se instalou e novas aparelhagens foram se constituindo em torno deles, de forma que até a busca da verdade de si e, portanto, o processo de individualização, foi atrelado ao sexo.

Essa “aparelhagem” implicaria na entrada de outras instituições nesse dispositivo. Mas, antes de citá-las, cabe aqui a abertura de um parêntese para o entendimento do que fariam nesse processo as “instituições”.

Citadas nas entrevistas de Foucault à IPA, no conceito de “positividade” e “*oikonomia*” como parte do dispositivo e do elemento histórico que impõe uma orientação aos indivíduos, as instituições, segundo Foucault, com suas hierarquias, organizações espaciais e sistemas de fiscalização constituem uma maneira de distribuir o jogo dos poderes (ibid., p.46) e funcionam como aparelhos prescritivos, que repassam os conjuntos de valores, regras a ações propostas aos indivíduos pelos discursos em voga (FOUCAULT, 1984, p. 26). Elas incitam o discurso e o difundem, ao mesmo tempo que o armazenam em si (FOUCAULT, 1988, p.16).

Retornando ao exemplo do dispositivo da sexualidade, por volta do século XVIII, instituições governamentais, científicas e econômicas passam a integrá-lo. O discurso sobre o sexo ganha uma racionalidade e, agora, “o sexo não se julga apenas, administra-se” (ibid., p. 27).

Assim, os sensos demográficos, as problematizações que envolvem o novo conceito de “população”, com todas as suas “taxas” fazem o Estado entrar em uma “disputa pública” com o indivíduo pelo sexo (ibid., p. 29); a Educação pedagogiza as práticas, as interdições e os discursos, principalmente em relação às crianças e a Ciência propõe, ao mesmo tempo em que autentica normalidades e desvios.

Com a entrada das instituições podemos passar para outro tipo de elementos que aparecem nas definições como partes do dispositivo: as leis, as regras e as medidas administrativas.

Desde a Idade Média, na implantação das monarquias, o poder codificou sua apresentação em uma estrutura jurídico-política. Mediante a multiplicidade de poderes que compunham o cenário social da época, tais como os tratados de suserania e vassalagem, relações entre senhores feudais e seus servos (muitas vezes apenas apoiadas nas vontades dos primeiros),

entre outros, o Estado monárquico se apresentou e se fixou enquanto uma instância de regulamentação.

Dessa forma, a monarquia se opunha a essas potências múltiplas de poder, consolidando em si mesma três características principais: constituir-se como um conjunto unitário, identificar sua vontade com a lei e exercê-la por meio de mecanismos de interdição e sanção (FOUCAULT, 1988, p.84).

Essa configuração do exercício do poder ligado às leis e à manutenção dos direitos e da ordem social permaneceu nas sociedades ocidentais, “daí a importância que ainda se dá, na teoria do poder, ao problema do direito e da violência, da lei e da ilegalidade, da vontade e da liberdade, e, sobretudo, do Estado e da soberania.” (ibid.,p. 86).

Baseadas nessa estrutura jurídico-política, as leis, as regras e as medidas administrativas operam prescrições no dispositivo. Mas existem outros procedimentos de poder que não funcionam pelo direito, ou pela lei, associados a um polo específico, mas pela técnica e pela normalização. Esses estão mais ligados às formas como operam as práxis, os saberes, a enunciação científica e moral, os discursos, enfim, são procedimentos que se instalam em relações fluidas.

Para compreender o poder para além de sua tradicional representação jurídico-política, Foucault propõe que o pensemos, em sua forma geral, enquanto “correlações de força imanentes ao domínio”, que podem ser de lutas, afrontamentos, apoios, reforço, contradição, formação de sistemas, entre outras.

Essas forças são desiguais e, por isso, seus embates produzem “estados de poder” localizáveis, mas que, no entanto, são instáveis, porque o poder não é fixo, ele “se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro”. Trata-se de um poder que está em toda parte e que provém de todos os lugares (ibid.,p.89).

Essa característica de transitoriedade do poder envolve, inclusive, seus focos de resistência, que serão móveis, disseminando-se no tempo e no espaço, rompendo algumas unidades e promovendo reagrupamentos:

Da mesma forma que a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também a pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais (FOUCAULT, 1988, p 92).

É em meio a essas relações de poder e até de resistência que os discursos se articulam, entrecruzam-se, propagam-se, desenvolvem hierarquias e chegam aos indivíduos. Esses discursos, por sua vez, sustentados nessas relações, fabricarão os saberes enquanto verdades. Nesse ponto, entram as enunciações e as práxis.

As técnicas do saber e do poder articulam-se entre si nos dispositivos a partir do discurso. Mesmo que cada uma mantenha seu papel específico. Para analisá-las, Foucault sugere que partamos de “focos locais de poder-saber”, como no exemplo da sexualidade, das relações entre o penitente e o confessor: nelas diferentes formas de discurso, como o exame de si mesmo e a necessidade de confissão, por exemplo, veiculam formas de sujeição entre ambos e, ao mesmo tempo, esquemas de conhecimentos compartilhados. Os conhecimentos interferem na relação de poder e vice-versa.

Assim, distribuições de poder e apropriações de saber estão em jogo nas correlações das forças imanentes às quais nos referimos anteriormente. Um jogo em constante dinâmica, que não delimita lugares fixos entre poderosos e subjulgados, detentores do saber e ignorantes. Essas relações de poder-saber “não são formas dadas de repartição, são ‘matrizes de transformações’” (FOUCAULT, 1988, p. 94).

Os focos locais de poder-saber, no entanto, funcionam encadeados a uma estratégia global, formando com ela vínculos de interdependência. Ou seja, uma estratégia só proporciona efeitos globais se estiver apoiada em relações precisas, e estas, por sua vez, são influenciadas por essa matriz.

Precisamos ter o cuidado de não atribuir a esse processo uma visão homogeneizadora. Discurso, saber e poder se interrelacionam de múltiplas formas: os encontros entre essas três “forças” podem produzir reforço mútuo, mas também contradição. “É preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também escora, ponto de resistência” e, da mesma forma, no campo do saber, por vezes “o silêncio e o segredo dão guarida ao poder, fixam suas interdições; mas, também, afrouxam seus laços e dão margem a tolerâncias mais ou menos obscuras (ibid., p.96).

O autor exemplifica essa possibilidade de efeitos contrários mostrando que, no século XIX, os discursos sobre as “espécies de sexualidades”, como a homossexualidade e o “hermafroditismo psíquico”, incentivados e incentivadores de enunciações no campo do saber, incluindo na psiquiatria, na psicanálise, na literatura, entre outros, permitiram um avanço bem marcado dos controles sociais, mas também possibilitaram a constituição de um discurso de reação, no qual a “homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, reivindicar sua legitimidade ou sua ‘naturalidade’” (ibid.,p.96).

Tendo visto todo esse processo que envolve as relações de poder, os saberes e os discursos, chegamos à nossa última etapa, ao último elemento que aparece nas definições que estudamos como parte fundamental dos dispositivos: a subjetivação.

De modo geral, os processos de subjetivação referem-se às relações que são definidas de si para consigo, mas que, no entanto, não são fechadas no indivíduo. Essas relações são influenciadas pelos dispositivos, já que o “sujeito”, por definição, é aquele que está se sujeitando a algo.

Olhando novamente para os conceitos de “*oikonomia*” e “positividade” vemos que todo esse conjunto heterogêneo, que acabamos de exemplificar, atua com o objetivo de “orientar” e administrar “os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2005, p.12), mas que, ao mesmo tempo, essa carga que ele impõe é “interiorizada” pelos indivíduos. Assim, segundo as palavras do próprio Foucault “os dispositivos alcançam as mais tênues condutas individuais” (FOUCAULT, 1988, p.16), o que não quer dizer que a sujeição seja completa, como se os sujeitos fossem apenas efeitos, resultados de todas essas relações de poder e saber. Na verdade, eles possuem um campo de possibilidades.

Isso porque a operação do poder enquanto correlações de forças só pode ocorrer entre indivíduos livres. Se as posições entre dominados e dominadores estivesse assegurada, não haveria essa dinâmica que constitui o poder, e sim um domínio estático.

Os sujeitos são livres, no entanto, a liberdade não é total, pois trata-se de possibilidades de escolha dentro dos limites dos dispositivos e não a escolha de deles não participar. Podemos observar, por exemplo, que o edifício jurídico-político que prescreve leis e assegura o “direito a liberdade” é o mesmo que mantém o Estado enquanto instituição prescritiva em seu exercício de

poder. Portanto, trata-se de uma liberdade mais ligada à reação, isto é, diante das relações de poder e dos saberes constituídos como verdades sociais, cada indivíduo pode reagir de maneira diferente.

Dentro dessas possibilidades de reação, Foucault explora as que estão no campo da própria constituição do “eu”, a liberdade de moldar-se, ou pelo menos de apresentar resistência aos moldes dos dispositivos, fazendo desse processo da construção individual uma disputa interna: “Qual uma arte da luta, anuncia-se rivalizando com a sujeição: éticas do cuidado de si como prática da liberdade” (SOUSA, 2007).

Nesse sentido, Foucault apresenta, nos dois outros livros que compõem sua trilogia da história da sexualidade, as tecnologias ou técnicas de si, através de uma análise da constituição moral greco-romana e do que o autor aponta nessas sociedades como uma “estilística da existência”, ou uma “arte de se conduzir”.

A primeira diferença que Foucault nos leva a observar em seu estudo sobre essas sociedades é que nelas não havia a imposição de uma moral única, que normativizaria a vida de todos, mas sim a constituição de várias morais de grupos que tinham um caráter mais de orientação ética para chegar-se a uma boa “estilística” do que de determinação.

Nas sociedades greco-romanas, o princípio segundo o qual se devia reger a atividade sexual era, para Foucault, ligado a uma prática constante de liberdade, que não garantia uma vitória final, mas uma “liberdade ativa”:

O ‘modo de sujeição’ não era definido por uma legislação universal, determinando os atos permitidos e os proibidos; mas ao contrário, por um *savoir-faire*, uma arte que prescrevia as modalidades de um uso em função de variáveis diversas (necessidade, momento, *status*). O trabalho que o indivíduo devia exercer sobre si, a ascese necessária, tinha a forma de um combate a ser sustentado, de uma vitória a ser conquistada estabelecendo-se uma dominação de si sobre si (FOUCAULT, 1984, p. 84).

Essa relação que os sujeitos gregos e romanos estabeleciam consigo “muda radicalmente as visões” e a “forma de integração” dos preceitos do dispositivo nas experiências individuais (FOUCAULT, 1985, p.146), proporcionando-lhes experiências práticas de liberdade.

Dessa forma, no pensamento de Foucault, “a liberdade é da ordem dos *ensaios*, das *experiências*, dos *inventos*, tentados pelos próprios sujeitos que, tomando a si mesmos como prova, inventarão seus próprios destinos” (SOUSA, 2007).

Tendo cumprido nosso objetivo de descrever, em linhas gerais e de forma sucinta, alguns dos elementos dos dispositivos sociais, buscando observar suas funcionalidades e algumas relações que estes estabelecem entre si, a partir do exemplo da sexualidade estudado por Foucault nessa trilogia, podemos, daqui em diante, pensar em como nosso objeto se insere nesses dispositivos e, principalmente, se pode ser localizado nos focos de resistência.

### 1.3 CINEMA: UM DISPOSITIVO? UMA INSTITUIÇÃO? UM DISCURSO?

Em 1919, Ricciotto Canudo, importante figura do Impressionismo francês, anunciou, pela primeira vez, o cinema como a “sétima arte”. Foi nessa época que o “entretenimento das massas” começou a ganhar *status* entre os intelectuais e atenção entre os capitalistas e, assim, passou-se da “cinefobia à cinefilia” (MARTINS, 2006) antes do final da década de 1920.

Desde então, o cinema possui o duplo *status*, de prática artística e indústria de entretenimento, que por vezes entram em conflitos que desencadeiam divisões internas: dos “filmes de arte” ou “filmes *cults*” aos “*blockbusters*” e os “*high concepts*” o campo é extremamente variado. No entanto, essas linhas divisórias não são fronteiras intransponíveis, de forma que, como mostra Jacques Rancière em *A fábula cinematográfica* (2013), podemos encontrar “arte” em um *blockbuster* e “cenas comerciais” em um filme considerado “artístico”.

Essa variedade de “cinemas”, ou de pontos de vista sobre o cinema, garante a ele posicionamentos dinâmicos. O cinema inscreve em si sentidos da comunidade e os desenhos estéticos das sociedades em que se insere são feitos por ele, tanto em suas narrativas, quanto em seu sistema formal e, até mesmo, em seus modelos de recepção.

Perceber tais sentidos no âmbito da narrativa talvez seja a tarefa menos complicada, basta lembrar que um dos primeiros filmes realizados - *A saída dos operários da fábrica* (1895)- dos irmãos Lumière, já traz um desenho do *comum*. Pouco tempo depois, temos no considerado o primeiro filme de longa-metragem americano – *O nascimento de uma nação* (1915) – a *KuKluxKan* apresentada como uma entidade heroica.

Assim como os discursos que perpassam as sociedades vão se modificando, as narrativas e formas de representações no cinema também, o que o torna, muitas vezes, um vestígio “arqueológico” para entender tais discursos.

Mas os desenhos estéticos não se limitam às narrativas - a forma do cinema também fala. Fato que, por vezes, passa despercebido por muitos espectadores, mas que é conhecido há muito tempo entre os realizadores, que já na década de 1920 faziam experimentos para ajustarem formas cinematográficas aos seus objetivos: Vemos claramente na “montagem de atrações” de Eisenstein (1898- 1948), que consistia em uma livre associação de planos com elementos agressivos, a sua vontade de mobilização, por exemplo.

Jean-Louis Baudry, na década de 1970, percebeu o potencial de inscrição de sentidos do cinema em seus três aspectos. Estudando o cinema clássico, que detinha hegemonia do mercado na época, ele afirmou que: sua estrutura de recepção, ou seja, a arquitetura de uma sala de cinema comum, herdada do teatro italiano; sua tecnologia de captação/ projeção, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX; e sua forma narrativa aristotélica compunham um “dispositivo cinematográfico” (PARENTE, 2007, p.4) que desempenhava um importante papel nas produções de significantes, ou seja, era provocador de “efeitos ideológicos” (BAUDRY, 1983, p. 384).

Portanto, enquanto prática artística, teremos desde a forma de espetatorialidade, imobilizada diante de um ponto de vista sobre o mundo, até os conteúdos mais visíveis das narrativas diversas, inscrições de sentidos que permeiam as comunidades.

Mas o cinema não se configura apenas como prática artística isolada, ele também pode ser visto como uma instituição, pois possui organizações espaciais, discursos internos, hierarquias e até sistemas de fiscalização. Desde a segunda década de sua existência, o cinema também se organizou enquanto indústria racionalizada, especializada e regulamentada, constituindo-se como a “primeira mídia de massa” da história.

Enquanto instituição, o cinema atua na distribuição dos jogos de poderes dentro dos dispositivos e funciona como aparelho prescritivo que repassa “os conjuntos de valores, regras e ações propostas aos indivíduos pelos discursos em voga” (FOUCAULT, 1984, p. 26). Pensemos, como exemplo extremo, o caso do cinema nazista.

O cinema incita e propaga os discursos, mas, ao mesmo tempo, também os armazena em si, o que lhe confere o atributo arqueológico ao qual nos referimos anteriormente.

Ao longo de seu percurso, o cinema também se instaurou enquanto um campo do saber com capacidade pedagógica: pôs-se a falar sobre o mundo e a falar sobre si mesmo. Esse campo do saber cinematográfico também organiza o que se pode ou não dizer e em que espaços e momentos.

Esse saber e essa produção discursiva são sustentados sobre relações de poder, regidos por uma *partilha* prévia que determina quem está qualificado para dizer: Pensemos nos críticos ou na delicada situação que se estabelece entre documentaristas e documentados, por exemplo.

Enfim, podemos analisar o cinema como uma parte de dispositivos mais amplos e, assim, procurar compreender o papel que ele desempenha nesses dispositivos, ou como um dispositivo em si, olhando para as relações que se estabelecem em seu interior. O fato, no entanto, é que cada filme e cada análise filmica estão inseridos em diversos dispositivos, são perpassados por seus discursos e afetados por suas relações de poder.

Como visto anteriormente, os focos de resistência nos dispositivos sociais não estão em lugares específicos, eles são transitórios, na medida em que o poder também o é. Dessa forma, nem a arte, nem o cinema podem ser vistos como pontos de resistência em si mesmos. Algumas obras e alguns filmes o serão.

## **2 POLÍTICA NA RESISTÊNCIA - O QUE TORNA UM FILME POLÍTICO?**

Neste capítulo, dissertaremos sobre o potencial político de documentários que adotam como estratégia narrativa a construção de dispositivos, levando em conta considerações de dois autores: Jean-Louis Comolli e Jacques Rancière.

Ambos os autores constroem seus pensamentos concernentes à visão foucaultiana, apontando papéis políticos para os corpos artísticos que são constituídos em/na relação aos/com os dispositivos sociais.

Como a perspectiva de Comolli já é pressuposta nas discussões sobre filmes que partem de dispositivos, faremos apenas reiteraões sobre tal perspectiva.

Em relação ao ponto de vista rancieriano, versaremos sobre características que um filme, enquanto prática artística, deve apresentar para ser considerado uma “atividade política”. Por fim, destacaremos o papel da montagem apoiados nas ideias desse autor.

### **2.1 FILME E POLÍTICA SEGUNDO COMOLLI**

Nossa abordagem do pensamento comoliniano começa pela sua visão de mundo. Comolli afirma que hoje vivemos sob a regência de “roteiros” e “programações”, que não só alinham nossos comportamentos, mas definem e “digitalizam” nossos possíveis. Visão que está diretamente relacionada ao funcionamento dos dispositivos sociais e seus processos de subjetivação.

A capacidade do cinema de armazenar e propagar discursos, mencionada no capítulo anterior, também pode ser discutida sob a perspectiva de Comolli. Para o autor, existem produções cinematográficas (e midiáticas) que reproduzem os “roteiros sociais”, estandardizando-os, mas, por outro lado, há um segmento do cinema que se forja como resistência, os documentários que partem de dispositivos e se fazem “sob o risco do real” fazem parte dele.

É neste segmento que Comolli enxerga potencial político: “Veja nessa conjunção um fato político. À programação e à precaução generalizada, se opõe o risco inerente ao empreendimento documentário” (COMOLLI, 2008, p.178).

#### **2.1.1 Os dispositivos sociais e a roteirização das atividades humanas**

No Brasil, chamamos de “roteiro” o documento narrativo que será utilizado como

diretriz para um espetáculo ou filme e de *script* o conjunto de instruções em código que determina as possibilidades operacionais de um programa de computador, ou jogo. O roteiro, como a própria palavra indica, descreve uma rota específica, com começo, meio e fim a ser seguida pela narrativa do filme e o *script* abarca um quantitativo de rotas possíveis no interior de um universo programado.

Segundo Jean-Louis Comolli (2008), vivemos em uma sociedade de programações (*scripts*) e roteiros: nossas fantasias, nossas necessidades, relações sociais e intersubjetivas são roteirizadas, “conduzidas por uma mão invisível” (COMOLLI, 2008, p.169), como se roteiros e *scripts* passassem a reger a própria realidade, funcionando como “modelos” que regulam os dispositivos sociais, mantendo-nos dependentes e limitando nossas escolhas dentro de seus possíveis.

O autor, como se pode notar, faz uma relação direta com o pensamento de Foucault.

A regência de um *script* se equivale, de certa forma, ao funcionamento dos dispositivos sociais em sua demarcação e discricção. Em um jogo, ou em um programa de computador, existe uma aparência de liberdade muito maior do que em formatos narrativos tradicionais. Os usuários “seguem seu próprio caminho” e usufruem de possibilidades de criação. No entanto, suas escolhas estão limitadas e seus caminhos já foram “pensados” em um cálculo probabilístico anterior. Ou seja, existem “linhas invisíveis” que circunscrevem campos possíveis para suas ações, mesmo que esses tenham a sensação de estar fazendo escolhas livres. A comparação se remete ao que Comolli chama de “digitalização dos possíveis” (COMOLLI, 2008, p.148).

A regência é mais prescritiva no caso dos roteiros, cuja existência está associada às representações em cenários e palcos. Com essa metáfora, Comolli denuncia não só caminhos impostos e sonhos roteirizados (pelo consumismo, por exemplo), mas também o teor de encenação prescrita nas realidades e a espetacularização da sociedade.

O autor concebe as realidades como “representações coletivas”, que são “constituídas ao longo do tempo como narrativas ou como mise-en-scènes” (COMOLLI, 2008, p.151). Essas narrativas sociais estariam seguindo um modelo representacional clássico, cercadas de dicotomias simplificadoras; conflitos e relações roteirizados, papéis bem definidos dentro de relações antagônicas e, principalmente, de trajetórias retilíneas para as soluções. Ou seja, os modelos que regulam os dispositivos sociais oferecem uma versão do mundo para as realidades que é “acabada”, “descrição fechada” (COMOLLI, 2008, 172), que não abre espaço para o questionamento e nem para o *real*.

### 2.1.2 “Sob o risco do real” - a criação de filmes-dispositivos

Segundo Comolli, a “roteirização das relações sociais e intersubjetivas” é “veiculada e garantida” por alguns segmentos midiáticos e cinematográficos (COMOLLI, 2008, p.169). Quando essas produções reproduzem os modelos que imperam na roteirização social, apresentando descrições fechadas da realidade, acabam por standardizá-los.

Assim, o processo descrito pelo autor denota um movimento cíclico, no qual os modelos representacionais das artes são aderidos nas configurações e *mise-en-scènes* sociais e, por outro lado, a regência desse sistema faz com que muitas produções artísticas se voltem para estes modelos, reforçando-os.

Diante desse cenário, Comolli aponta a demanda de filmes que sejam políticos, no sentido de se colocarem contra essa “ficção totalizante do todo” (ibidem, p.172) e a roteirização das realidades. O autor também afirma que isso só é possível se tais filmes se fizerem “sob o risco do real”.

Aqui cabe um parêntese para sublinhar o uso dos vocábulos “real” e “realidade” recorrentes em seu texto, porque essa diferença em sua escolha já se constitui um argumento.

No texto de Comolli e em nossa pesquisa daqui em diante, a diferenciação entre “real” e “realidade” é estabelecida seguindo a corrente teórica da psicanálise lacaniana: O que podemos nomear através da linguagem será chamado de *realidade*. Uma realidade poderia, portanto, ser definida através de referentes precisos (a “realidade” social, política e econômica de uma cidade; a situação de certo grupo de pessoas, etc.), O que equivale a dizer que a *realidade* é criada e “estruturada pela ordem simbólica” (QUINET, 1997, p.161), embora ela englobe também elementos do Imaginário, já que nossas percepções e imagens a compõem (ibid., 1997, p.161).

O *real*, no entanto, só pode ser indicado por via indireta, porque ele, enquanto “um corpo de experiência, está excluído da realidade” (QUINET, 1997, p.161). O *real* é o que está “antes da letra”, ou seja, o que não podemos nomear, por não termos uma representação psíquica equivalente em nossas mentes. Ele é pré-linguístico e pré-simbólico (LIGER, 2015, p.01) Justamente quando a ordem Simbólica “suga” o real para o campo de significantes, para poder descrevê-lo, que ela o neutraliza, aniquila, criando a realidade referenciável (ibid., 2015, p.01).

Perceberemos então que Comolli fala de uma roteirização da *realidade* e que obras que retratam essa realidade acabam, conseqüentemente, refletindo em si seus sentidos. Mas obras nas quais o *real*, o inesperado que vige por trás da realidade, encontra fissuras para se manifestar,

permitem que este desenhos em seus corpos sentidos diferentes e nisso reside o potencial emancipatório dessas obras.

Como a forma do roteiro é, para o autor, uma marca do processo cíclico de roteirização dos comportamentos, envolvendo os dispositivos sociais e as manifestações artísticas, Comolli sugere que ela seja abandonada.

Visto que o roteiro é o ponto de partida de um filme, não se pode retirá-lo sem proporcionar uma substituição. Outra “peça” precisa acionar o processo fílmico: surge daí os *dispositivos*.

Como mencionamos no primeiro capítulo, esse termo suscita significações diferentes nas diversas teorias nas quais aparece. Embora seu uso, neste caso, também aponte para uma relação entre esta proposta e os dispositivos sociais, enfatizaremos, por ora, o terceiro sentido de “dispositivo” apontado pelo dicionário: “peça ou mecanismo de uma máquina destinados a uma função especial”.

Fazendo isto, poderíamos dizer, por analogia, que os dispositivos, neste contexto, são mecanismos narrativos de uma máquina fílmica, isto é, um “conjunto de protocolos e parâmetros formais” (BRASIL, 2013, p. 15) e “procedimentos de filmagem” (LINS 2004, p. 12) destinados a gerar o filme.

A diferença entre o roteiro e o dispositivo é que o primeiro aciona o filme, mas também o direciona, oferecendo-lhe, desde o começo, um *caminho* específico, com início, meio e fim planejados; o segundo, no entanto, coloca-se como um ponto de partida e traceja limites, propiciando um *campo* dentro do qual algumas rotas são possíveis. Portanto, essa substituição altera não apenas as peças de acionamento, mas todo o curso e o formato do filme.

Tendo como característica essencial partirem desses constructos e arranjos formais prévios, um conjunto de filmes que começou a surgir na década de 1990 tem sido agrupado sob a rubrica de *Filmes-dispositivos*. Esses dispositivos fílmicos também são chamados de: “estratégia narrativa”; “dispositivos de criação”; “dispositivos-relacionais”; “artifícios”; “filmes-processos”; “artifícios excitadores da realidade” e “dispositivos excitadores” (ROCHA; ALVARENGA, 2015).

Nota-se que todas essas nomenclaturas destacam que o dispositivo (estratégia, artifício) enquanto ponto de partida é criado para fazer surgir algo, para disparar “um movimento não presente, ou pré-existente no mundo, um acontecimento não dominado pelo artista” (MIGLIORIN, 2005).

No filme-dispositivo, o cineasta concebe, através de uma estratégia particular, uma

situação, monta o “tabuleiro do jogo” e dispõe regras que provocam os participantes envolvidos a agir dentro desses limites.

Essa ação não pode ser totalmente prevista pelos diretores, por isso C  zar Migliorin (2005) fala em “desprograma  o”, ou seja, “o surgimento de acontecimentos, a partir de um dispositivo, pressupõe um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável” (MIGLIORIN, 2005).

Essa desprograma  o, no entanto, ocorre, de certa maneira, *afetada* pelos limites da programa  o (*script*) que o dispositivo proporciona. Todo filme-dispositivo será constituído, portanto, de linhas complementares de “extremo controle”, por parte daquele que desenha o campo de a  o  es possíveis e de “extrema abertura”, pela imprevisibilidade das a  o  es dos participantes.

Percebe-se que usamos o termo “afetada” e não “limitada”. Porque, diferente do que ocorre em um *script* comum, no qual todas as a  o  es possíveis estão inclusas no cálculo probabilístico gerador do programa, o total de a  o  es possíveis das pessoas reais envolvidas nos filmes-dispositivos não pode ser plenamente calculado. No máximo, previsões podem ser feitas.

Outra observa  o    que a desprograma  o    agendada para a etapa de capta  o desses filmes. “Assim, o diretor atua antes da filmagem, restringe de forma drástica sua interferência durante a filmagem, e volta a atuar na montagem e sonoriza  o.” (BERNADET, 2004, p.101).

As imagens do filme-dispositivo virão de seu próprio processo, deste desenrolar de acontecimentos a partir das reordena  es, inven  es, cria  es e rela  es dos participantes. E, porque produz esse processo, ele aciona um “real” que não existiria sem o filme.

Visto que esse tipo de filme opera como um recorte do real, ele também    um recorte do tempo. Não importa saber como era a situa  o dos personagens e dos lugares no passado precedente ao dispositivo e nem, tampouco, como será o seu futuro. O foco está no dispositivo, nas a  o  es em seu interior, nos acontecimentos desencadeados. Nesse sentido, o dispositivo    sempre um presente não reproduzível (MIGLIORIN, 2005).

Podemos pensar nesse tipo de filme como um experimento artístico, do qual nenhum envolvido, inclusive o documentarista, pode prever o resultado, nem mesmo se haverá um.

Alguns teóricos enfatizam esse caráter experimental dos filmes-dispositivos, comparando-os com a arte de instala  o e a arte conceitual, por apresentarem “estruturas narrativas inteiras construídas sobre uma ideia formal” (MARTIN, 2011, tradu  o nossa). Nos textos desses autores, observamos um foco maior na questão dos elementos que formam os dispositivos, ou dos

dispositivos enquanto estruturas formais, do que no fato de eles tornarem possível uma abertura para o real, embora essa ideia permaneça. Outra questão muito discutida por essa linhagem teórica é a modificação na demanda espectral desses filmes.

Sthépane Bouquet (1998) reconhece, nessa tendência recente do cinema, a influência da arte contemporânea, chamando de “cineastas-artistas” os diretores que montam “dispositivos de percepção”, ao colocarem no centro de seus filmes suas apostas formais (BOUQUET, 1998, p. 159, tradução nossa). Oliveira Júnior (2010) fala desses cineastas como “instaladores de ambiências” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p.138).

Nota-se, no pensamento desses autores, uma atenção dada ao modo de recepção dos filmes-dispositivos. O que eles estão afirmando é que, por se estruturarem como dispositivos, esses filmes proporcionam percepções diferentes, envolvem o espectador em uma ambiência.

Não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve *habitar* [...] Nos dispositivos concebidos pelos “cineastas-artistas” contemporâneos, há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em “estados pouco evidentes do corpo e da consciência”, submergindo o espectador num “banho de sensações novas” (OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p.86, grifo nosso).

Ou seja, a decisão de abandonar o roteiro e partir de um dispositivo altera todo o processo e todas as relações que o filme estabelece: o diretor abre mão do extremo controle; o participante joga o jogo proposto e o espectador interage com esse jogo, é absorvido por esse microuniverso criado.

### 2.1.3 Documentários X Filmes-dispositivos

Para os autores que dão destaque à construção formal, a categoria “Filmes-dispositivos” abrange tanto documentários, quanto filmes de ficção, muitas vezes incluindo híbridos que esmorecem essas fronteiras. Obras como *Shirin* (2008) de Abbas Kiarostami, *Three Times* (2005) de Hou Hsiao-hsiene, *SudPralad* (2004) de Apichatpong Weerasethakul estão entre as citadas por alguns dos autores que aqui mencionamos.

Porém, no texto de Comolli (2008), que estamos usando como base principal, o autor, ao falar sobre os filmes que se realizam sob o risco do real, não utiliza o termo “filme-dispositivo”. Ele comenta sobre dispositivos usados em *documentários*.

No entanto, o termo “documentário” na obra de Comolli precisa ser levado em consideração. O autor usa quatro termos semelhantes no capítulo “Sob o risco do real” (COMOLLI,

2008, p.169-178), que estamos explanando mais detalhadamente neste item, empregando-lhes sentidos distintos: “documentário”, “cinema documentário”, “projeto documentário” e “parte documentária do cinema”.

Os dois primeiros termos surgem para se referir a filmes que foram classificados dentro do gênero cinematográfico “documentário”; Por “projeto documentário”, Comolli entende o processo que “se forja a cada passo, esbarrando em mil realidades” (ibidem, p.174), a constituição de um “cinema como práxis” (ibidem, p.175). O autor opõe esse projeto à roteirização. (ibidem, p.174).

Por fim, a “parte documentária do cinema” implica “que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente, refira-se à realidade de sua manifestação, quer seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo *um filtro que muda a forma das coisas*” [leia-se “ficção”] (COMOLLI, 2008, p.170, grifo nosso). Ou seja, em todos os filmes, há uma “parte documentária”, no entanto, alguns impõem a realidade referencial como “sua lei” (os documentários) e outros podem “se esquivar dos referentes, mascará-los” (ibidem, p.170).

É importante comentar que, algumas vezes, o autor embaralha o uso desses termos com seus sentidos propostos. Ao falar da situação documentária na França, nesse mesmo livro, Comolli escreve:

Das ficções mais loucas [...] às fantasias mais delirantes[...] nada se fabricou de diferente sob o selo da relação real de um tempo(aquele do registro), de um lugar(a cena), de um corpo (o ator) e de uma máquina (que assegura o registro). Tal é o espaço reservado ao documentário que, combinado esses quatro elementos, se encontra de forma bem evidente na maior parte das produções mostradas na televisão[...] (COMOLLI, 2008, p.144).

Podemos observar que o termo “documentário” não se refere aqui ao gênero cinematográfico específico, mas à “parte documentária do cinema”, isto é, ao teor de encontro com realidades contido em todas as produções.

Por esse motivo, mesmo no pensamento de Comolli, no qual os dispositivos estão relacionados aos documentários, cabem filmes que, nas classificações de outros autores, são chamados de ficções.

Falar em filmes-dispositivos-documentários em termos comollinianos seria uma redundância. Mas em nossa pesquisa, pretendemos estudar filmes-dispositivos que também são classificados como documentários em definições mais restritas.

Convocamos dois autores reconhecidos nos estudos de documentários para compor nossa definição: Bill Nichols (2012) e Fernão Ramos (2008). Baseados neles, e diferente de Comolli, estamos chamando de documentários filmes que “representam, de forma tangível, aspectos

de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a *realidade social*, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2012, p.27, grifos nossos). Filmes que se “engajam no mundo pela representação” (NICHOLS, 2012, p.28) das realidades pré-cinematográficas.

Narrativas compostas por imagens-câmera “para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo”. (RAMOS, 2008, p. 22). Ou seja, filmes que promovem um discurso assertivo sobre as realidades, que são endereçados e, portanto, consumidos como documentários em sua fruição espectral.

Para nós então, nem todo filme-dispositivo será um documentário e nem todo documentário será um filme-dispositivo. Nesta pesquisa queremos abordar filmes-dispositivos que se encaixam nas definições de documentário dadas por Nichols e Ramos. Para não haver confusões sobre quais categorias nos referimos, passaremos a usar o termo original “documentários-dispositivos” para nos referir a esses filmes daqui em diante.

## 2.2 FILME E POLÍTICA SEGUNDO RANCIÈRE

Para falar de filmes com potenciais políticos, em concordância com Jacques Rancière, faremos um movimento decrescente, passando primeiro pela relação que o autor estabelece entre a política e a estética.

Na concepção do autor, a estética vai além de uma doutrina do conhecimento sensível, ela revela configurações sociais, sendo, por isso, política:

Existe, portanto, na base da política, uma “estética”, que não tem nada a ver com a “estetização da política”...pode-se entendê-la, no sentido kantiano- eventualmente revisitado por Foucault- ,como sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir (RANCIÈRE, 2001, p. 16).

Nota-se que o próprio Rancière relaciona seu pensamento ao de Michel Foucault. As ideias dos autores estão alinhadas tanto nessa visão de comportamentos prescritos por aparelhos sociais (“formas a priori” ou dispositivos sociais), quanto na neutralidade inicial dos meios e das práticas artísticas.

Como mostramos no capítulo anterior, segundo Foucault, a instabilidade e a mobilidade, inerentes às relações de poder, fazem com que os focos de resistência também sejam volúveis, se forjem e se dissolvam nos embates de forças imanentes.

Seguindo essa perspectiva, nenhum meio, como o cinema, por exemplo, teria em si uma característica política, no sentido de se localizar como resistência. Essa também é a visão de Rancière sobre a arte e os meios, que mostraremos em seguida.

De acordo com o autor, as artes inscrevem em si os sentidos das comunidades, podendo emprestar-lhe seus corpos para manobras tanto de resistência quanto de dominação.

Para tirar uma prática artística ou um meio de sua neutralidade, é preciso vocacioná-los intencionalmente, tornar o fazer artístico em uma “atividade política”.

### 2.2.1 Estética e política

No pensamento de Jacques Rancière, a palavra “estética” surge em dois contextos diferentes de seu uso habitual e de sua conceituação originária, dada por Alexandre Gottlieb Baumgarten (1714- 1762), isto é, “doutrina [algo a ser ensinado] do conhecimento sensível”. Rancière fala de um “Regime Estético das Artes”<sup>5</sup>, o qual não abordaremos aqui e sobre uma Estética que se faz presente nos modos como as comunidades lidam com o sensível e com as práticas relacionadas ao sensível.

Para o autor, existe uma “constituição estética” das sociedades, que ele nomeia como *partilhas do sensível*: “Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. É um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2001, p.07).

Essa estética primeira (essa constituição estética da sociedade) “é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da *palavra* e do *ruído* que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (ibidem, p.16, grifo nosso).

Cabe aqui destacar os sentidos de “palavra” e “ruído” nesse pensamento. Rancière faz uma diferenciação entre ambos, baseado em Aristóteles.

---

<sup>5</sup> Um Regime particular das artes é um “tipo específico de ligação entre modos de produção das obras, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2001, p. 27). Rancière divide a produção artística ocidental em três grandes Regimes: o Regime ético, no qual as artes não são pensadas como tais e as obras dos artesãos são avaliadas por seu teor de “verdade”, através de uma visão funcionalista; o Regime poético, no qual a classificação das obras é feita pelas “maneiras de fazer” e a “noção de representação ou de *mímeses* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE, 2001, p. 31); e, por fim, o Regime estético, que é aquele que identifica a arte pelo seu modo de ser sensível, identifica “a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2001, p. 32).

Único entre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. (ARISTÓTELES, 1253, apud RANCIÈRE, 1996, p.17).

A posse do *logos* (palavra), que manifesta o que é “útil e nocivo” é o que torna o homem político, diferente dos animais, que apenas possuem a *phoné* (voz), que produz ruídos que indicam sensações, de prazer ou de sofrimento.

No entanto, na polis, nem todos são “homens-políticos”. Os escravos, por exemplo, assim como os animais, possuíam apenas a “voz”. Ter *logos* é ter um lugar, uma inscrição simbólica que permite um modo de participação, é ter a palavra que “manifesta” e que é ouvida. Ou seja, “palavra” aqui não se trata de linguagem. Há uma divisão dos seres falantes (mesmo entre os que possuem a mesma linguagem) que é feita com base em uma diferenciação dos lugares que estes ocupam na comunidade.

Isto quer dizer que tudo o que concerne e o que vêm da comunidade, tudo o que é *comum*, não é dividido segundo uma igualdade aritmética, mas em proporções geométricas. O *comum* é partilhado em “partes exclusivas”.

Por esse motivo, antes das discussões políticas sobre os interesses comuns dos indivíduos na política partidária, por exemplo, existe uma política a priori, a qual o autor explicita que é aquela que se ocupa da divisão, da contagem entre as “partes” da comunidade, contagem que é sempre uma falsa contagem, uma dupla contagem ou um erro na contagem” (RANCIÈRE, 1996, p.22). A política que define quais indivíduos serão ouvidos. A política que se ocupa desta partilha do sensível.

Há a distribuição simbólica dos corpos, que os divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* — uma palavra memorial, uma contagem a manter —, e aqueles acerca dos quais não há *logos*, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada. Há política porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissoluvelmente a *contagem* que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho[...] (RANCIÈRE, 1996, p.35)

Se a política está, em primeiro lugar, intimamente relacionada com essa contagem e essa divisão, uma atividade política genuína não será aquela que promove diálogo entre os possuidores do *logos*, mas aquela que “rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes”, denunciando um pressuposto dessa divisão que, por definição, não é coerente: a existência de uma parcela “dos sem-parcela”. (RANCIÈRE, 1996, p.41)

Uma atividade política faz ver essa divisão, “bagunça” o arranjo dos lugares ocupados e faz ouvir como discurso, como *logos*, palavra que manifesta, o que antes só era ouvido como ruído. Sua vocação é revelar/ alterar as constituições estéticas estabelecidas. O que indica que estética e política estão entrelaçadas.

### 2.2.2 O papel das artes e dos meios

Para Rancière, não há vocações políticas e de nenhuma outra ordem pré-estabelecida para os meios, como a escrita, a fotografia e o cinema. Esses meios e suas produções são “maneiras que a sociedade inventa para falar de si mesma, para representar-se”, por isso, é no modo de usá-los que é possível construir, para eles, vocações (RANCIÈRE, 2014).

A Arte, em si, também não é necessariamente política. As formas de arte podem ser percebidas e pensadas como “formas de inscrição do sentido da comunidade”, elas “refletem estruturas ou movimentos sociais” (RANCIÈRE, 2001, p.18). Ou seja, os desenhos estéticos das sociedades, que configuram suas partilhas e distribuem a posse do *logos*, reproduzem-se nos corpos artísticos.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível (RANCIÈRE, 2001, p.26)

Como mencionamos, uma partilha do sensível denota “sistemas de evidências sensíveis” (RANCIÈRE, 2001, p.07) que revelam as divisões e contagens do comum. Os corpos artísticos estão inclusos nesses sistemas. Em outras palavras, essas partilhas encontram, nas artes, formas de visibilidade.

Esses sentidos da comunidade são impressos nos corpos artísticos como um todo, impactando seus conteúdos e formas. Para entendermos melhor como essa inscrição se dá, o próprio autor nos proporciona um exemplo em seu texto “O efeito de realidade e a política da ficção” (2010). Nele, Rancière disserta sobre a crítica estruturalista aos romances realistas do século XIX, exemplificada pelo autor no texto “O efeito de realidade”, de Roland Barthes.

Para o Rancière, o foco “no efeito de realidade” e a consequente mudança operada por ele nos caminhos e linhas narrativas, dado pelas críticas estruturalistas, “perde de vista a verdadeira ruptura que está no coração da ficção estética”, impede que os críticos vejam “a questão política envolvida no excesso ‘realista’” (RANCIÈRE, 2010, p.77).

Desde a época de Gustave Flaubert, alguns críticos, como Barbey d’Aurevilly, citado por Rancière, já haviam notado que os romances realistas rompiam com a estruturação lógica clássica da representação que regia os romances tradicionais, por não apresentarem uma concatenação de ideias subordinadas.

Essa estrutura clássica, por sua vez, tem inscrita em si uma base social: “a relação estrutural entre as partes e o todo fundamentava-se numa divisão entre as almas da elite e as das classes baixas” (ibid., p. 77). Na poética/lógica representativa, a concatenação é para os indivíduos que estão na esfera da ação. Seguindo essa lógica, nos romances tradicionais dos tempos monárquicos e aristocráticos, as ações e os “grandes sentimentos” eram para personagens pertencentes a um grupo determinado.

O que não ocorria nos romances realistas, nos quais até mesmo objetos “despropositados” recebiam atenção. “Nas caixas do novo romancista, todas as coisas estão embaralhadas” (ibid., p. 78). Os detalhes “insignificantes” se equivalem aos atos, quando “o aristocrático emprego da ação é bloqueado pela democrática coleção desordenada de imagens” (ibid., p.80). Ou seja, a cosmologia ficcional desses romances revela – faz ver – uma nova cosmologia social – “democracia na literatura ou literatura como democracia” (ibid., p.78).

Em princípio, todas as obras de arte e movimentos artísticos carregam em si desenhos estéticos das sociedades, que não possuem neles mesmos uma virtude específica para servir de denúncia política (RANCIÈRE, 2014). O que torna uma arte política é fazer dela uma “atividade política”. Isto é, dar-lhe a vocação de revelar, mas também de alterar as constituições estéticas estabelecidas, de tornar ruídos em *logos*.

A mesma coisa serve para os meios. É quando os vocacionamos para fazer ver as constituições estéticas das comunidades (e sua contradição definitiva-constituente, ou seja, de que na contagem das parcelas, existem os “sem-parcela” ) e para alterar as configurações do *logos* é que os tornamos meios políticos.

Subtende-se neste pensamento que a vocação política é dada na construção do discurso propagado através do meio. No caso do cinema, para Rancière, os discursos são construídos através da montagem.

A maneira em que inicialmente o cinema se apresentou como instrumento político não foi realmente através das capacidades do aparato em si mesmo, mas através da capacidade do artista político de selecionar momentos desta realidade para construir um discurso, que é coerente sobre a sociedade [...] Qual será a grande ideia do cinema político? A montagem. (RANCIÈRE, 2014).

Através da montagem, o artista político fragmenta o “grande relato realista dramático” e constrói “um sentido e uma dinâmica de unidade” (RANCIÈRE, 2014), podendo fazer desse sentido uma denúncia.

Neste ponto, propomos estender a colocação do autor, respeitando sua coerência interna. Rancière diz que o cinema político ocorre através da capacidade do artista de “selecionar momentos” da “realidade para construir um discurso”. A nosso ver, essa seleção não é feita somente no momento da montagem (edição), mas em todo o processo de *enunciação* que percorre o filme, conforme discutiremos no próximo capítulo.

### 2.3 POLÍTICA NOS DOCUMENTÁRIOS-DISPOSITIVOS

Pudemos perceber tanto em Comolli, quanto em Rancière uma adjetivação política dada à oposição aos dispositivos sociais, embora o tom do primeiro seja mais militante do que o do segundo. Enquanto Comolli denuncia a “mão invisível” que regula os comportamentos, Rancière disserta sobre a própria invisibilidade do sistema e das divisões no/do corpo social que esse opera.

Contra a invisibilidade, o “fazer ver”; contra a rígida regulamentação, a desprogramação e para um equilíbrio maior do jogo, uma redistribuição do *logos* e um “compartilhamento da mise-en-scène” (COMOLLI, 2008, p.60).

Comolli direciona mais sua proposta de resistência para o cinema. Sua sugestão, inicialmente, é a substituição dos roteiros pelos dispositivos para que os filmes se façam sob o risco do real. No entanto, voltando aos significados do termo “dispositivo” e refletindo sobre seu emprego nessa teoria, podemos encontrar outra semelhança de base foucaultiana entre seu projeto e os pressupostos de Rancière.

Como dissemos, o diretor do filme-dispositivo circunscreve um campo de ações possíveis para seus personagens, colocando regras e delimitando uma configuração espaço-temporal.

Além das coerções impostas pelo diretor, os personagens possuem outro peso sobre suas ações que é proporcionado por subjetivações advindas dos “saberes e as *práxis*” que envolvem o ato de ser filmado em nossa sociedade.

Por fim, os jogos propostos pelos filmes-dispositivos são mediados por relações instáveis de poder, tanto entre o diretor e os personagens, quanto de um personagem para com o outro.

Ou seja, podemos dizer que os filmes-dispositivos são como microuniversos criados artificialmente que refletem os dispositivos sociais. O que, em termos rancierianos, significa que eles têm em si inscritos sentidos que denotam os funcionamentos destes dispositivos.

Refletindo modos de controle e subjetivações que acabam conformando os comportamentos dos participantes, os dispositivos criados pelos cineastas podem “fazer ver” modos de operação dos dispositivos sociais.

Esse pensamento de “inscrição do sentido da comunidade” também pode ser relacionado com o argumento de Comolli de que filmes que partem de roteiros acabam por reproduzir a roteirização social.

Apesar de ter o potencial de dar visibilidade aos modos de funcionamento dos dispositivos sociais, nem todo filme-dispositivo pode ser considerado político em termos rancierianos. Isso vai depender, em primeiro lugar, se o filme-dispositivo é claro na visibilidade das partilhas que nele estão envolvidas e, em segundo, se ele desloca as ocupações, redistribuindo o *logos*, como no caso dos romances realistas do século XIX que deram a ver a hierarquia envolvida na lógica representacional e a romperam através de seus “excessos realistas”.

Interessante observar que a distribuição do *logos* depende da posse da linguagem. Porque, antes de ter a palavra que manifesta e a sua inscrição simbólica é preciso ter a linguagem comum para ser entendido. O *logos* só pode ser distribuído entre falantes da mesma linguagem.

Nota-se aqui, que o papel da linguagem cinematográfica deve ser levado em conta se desejamos discutir sobre o teor político de documentários-dispositivos também sob pontos de vistas rancierianos.

O material bruto de filmagem, adquirido na captação, que já passou por um processo de linguagem, que é o do próprio aparato cinematográfico e dos protocolos do dispositivo, ainda irá passar por outros processos que podem ser muito mais incisivos na construção de sentidos, tais como a montagem.

Na montagem, pode-se tanto potencializar as ambiguidades que surgiram na filmagem, quanto se criar um discurso que possua sentidos “fechados”. Nela, o artista pode significar e vocacionar os enunciados produzidos.

Além disso, inicialmente, quem detém a linguagem cinematográfica e, portanto, o poder para distribuir o *logos* no/do discurso produzido pelo filme, é o documentarista e sua equipe. Essa partilha deve ser pensada tanto na construção do dispositivo, quando o cineasta distribui inscrições simbólicas e possibilidades/modos de participação para seus “convidados”, quanto na edição final,

quando ele organiza uma versão do ocorrido (fazendo uma nova partilha) para o espectador.

Em vista disso, para refletirmos sobre o potencial político de um documentário-dispositivo nas perspectivas desses dois autores, consideramos importante analisar o pensamento de montagem, no sentido colocado por Rancière (seleção de momentos e construção de discursos) que percorre todo o processo de enunciação do filme.

### 3 ENUNCIÇÃO E INSCRIÇÃO DE SENTIDOS EM DOCUMENTÁRIOS-DISPOSITIVOS

Iniciaremos este capítulo conceituando o termo “enunciação”, primeiro de forma geral e, posteriormente, no âmbito cinematográfico, reforçando sua constituição enquanto operação comunicacional (que visa, portanto, a transmissão de sentidos) e sua tríplice composição: enunciador; enunciado e enunciatário.

Discorreremos depois sobre a enunciação no gênero documentário em conformidade com as formulações de Bill Nichols e Fernão Ramos para, então, lançar questões sobre ela à luz de conceitos rancierianos.

Traremos também uma reflexão sobre o “risco” como decisão enunciativa, ponderando sobre as consequências e as responsabilidades implicadas na escolha do abandono do roteiro.

Por fim, apresentaremos uma divisão da construção enunciativa de um filme em três etapas: a abordagem, a filmagem e a montagem. Destacando a construção de sentidos em cada uma delas.

#### 3.1 SOBRE A ENUNCIÇÃO

Antes de tratarmos da enunciação em documentários-dispositivos, vamos defini-la. Esse termo “refere-se à atividade social e interacional por meio da qual a língua é colocada em funcionamento por um enunciador (aquele que fala ou escreve), tendo em vista um enunciatário (aquele para quem se fala ou se escreve)”<sup>6</sup>. Isto é, a enunciação corresponde “ao momento de atualização da língua numa situação de discurso, dependente de uma atividade conjunta”<sup>7</sup>, comunicacional, e seu produto é o enunciado.

Por se tratar de um processo de comunicação, o enunciador tem sempre em vista seu enunciatário, quando elabora seu enunciado. O complemento e o entendimento dos sentidos propostos por parte do enunciatário faz parte dessa atividade conjunta.

---

<sup>6</sup> Enunciação/ enunciado. Glossário Ceale. Disponível em: <<http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/enunciacao-enunciado>>. Acesso em 05 de setembro de 2016.

<sup>7</sup> Enunciação. Esaportuguês. Disponível em :<<http://www.esa.esaportugues.com/programa/Lingua/enuncia.htm>> Acesso em 05 de setembro de 2016.

No caso do cinema, também podemos pensar no processo enunciativo tendo esses três elementos em mente, assim como as relações de afetação mútua que estabelecem entre si: o enunciador representa todos os que estão envolvidos na realização, mas, normalmente, esse enorme contingente de profissionais é resumido na figura do autor ou diretor; o enunciado é o próprio filme e o enunciatário representa o espectador.<sup>8</sup>

Outro elemento que queremos destacar das definições acima é “a atualização da língua”, seu funcionamento em situação de discurso. Para expor determinado conteúdo, comunicar sua ideia ou ponto de vista, o enunciador vai realizar operações de linguagem. No caso do cinema, o diretor fará uso dos recursos da linguagem cinematográfica, o que equivale a dizer que suas escolhas formais são ferramentas enunciativas.

O “Dicionário teórico e crítico de cinema” de Jacques Aumont (2003) define enunciação como “a transformação de virtualidades oferecidas pela língua em uma manifestação concreta”, aquilo que, no cinema, permite ao filme “ganhar corpo e manifestar-se”. Os autores salientam que, diferente do que ocorre na linguística, no cinema as características e intenções da enunciação não são tão evidentes.

Essa discrição da linguagem empregada nos enunciados e uma consequente apresentação de intenções menos óbvia são mais facilmente conferidas nos filmes de ficção clássicos, que buscam um sistema de transparência de sua forma. Mas isso também pode ser observado nos filmes documentários.

Certas operações de linguagem e sentidos produzidos por essas operações podem passar despercebidas nos documentários. Primeiro porque esse tipo de filme possui características indiciais marcantes, levando o imaginário popular a conceber uma ideia de associação desses documentários com retratos imparciais da realidade; Segundo porque, muitas vezes, ele abre espaço para que muitos personagens do mundo histórico se expressem, dando a impressão de ser apenas um compilado de vozes e não de ter uma voz própria e terceiro porque, em muitos casos, o próprio grupo de enunciadores não assume seus discursos como opinativos.

Para Bill Nichols, poucos documentaristas “estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista” (NICHOLS, 2005, p.50).

Assumir a forma documentária como um ponto de vista, um discurso opinativo, em vez de colocá-lo como uma retratação de uma realidade, talvez seja uma postura menos adotada entre os

---

<sup>8</sup> Nessa pesquisa não trataremos de espectadores empíricos, por nosso foco metodológico não ser o da recepção. Quando usarmos o termo “espectador” trataremos da entidade que é demandada pelas obras. Um “espectador ideal”.

realizadores, porque tal postura implicaria uma responsabilização direta por aquilo que se diz e como é dito.

Identificando com maior clareza o enunciador como o produtor dos sentidos que são propostos, assim como seu “lugar de fala”, o enunciatário fará seu julgamento não apenas da mensagem, mas de quem a emitiu.

Pelos conteúdos dos filmes documentários e a maneira como são recebidos pelos espectadores de forma geral, a questão da “responsabilidade” da enunciação documentária pode tornar-se mais complexa do que a dos filmes ficcionais, gerando grandes reflexões éticas. Basta mencionar o caso emblemático de Leni Riefenstahl para termos uma dimensão do quanto o debate pode se estender. No entanto, por questões de delimitação de pesquisa, não vamos nos ater a ele, apenas tangenciar alguns pontos à medida que avançamos com nossa enunciação.

### 3.2 SOBRE A ENUNCIAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

Tendo falado da enunciação de um modo geral, vamos nos aprofundar na forma como esse processo ocorre, especificamente, nos documentários. Para isso, trazemos, principalmente, as considerações de Bill Nichols (2012) e Fernão Ramos (2008).

Uma vez definido o filme documentário, principalmente pela prática de representar o mundo histórico, para Bill Nichols a questão do “ponto de vista” que guia essa representação é o que baliza sua enunciação. O autor localiza os documentários no campo da retórica, conceituada por ele como a “forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida” (NICHOLS, 2012, p.43-44). Isto é, utilizando-se de elementos determinados, o enunciador da forma documentária busca convencer seus enunciatários a enxergarem alguma questão do mundo histórico sobre o ponto de vista que lhes apresenta.

Esse ponto de vista é expresso no documentário como um todo, através do que o autor chama de “voz”.

Por ‘voz’ refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, ‘voz’ não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentários (NICHOLS, 2005, p.).

O que Nichols está chamando de “Voz”<sup>9</sup>, nós podemos chamar de “a enunciação geral do filme”. Uma construção “textual e cinemática” (NICHOLS, 2005, p.60) que forma o enunciado seguindo um argumento coerente.

Em torno desse argumento os elementos do estilo são orquestrados: decisões de montagem, composição dos planos, captação e edição sonora, forma de apresentação da cronologia, opção por imagens originais ou de arquivo, escolha dos modos de representação do filme<sup>10</sup>, enfim, tudo o que estiver disponível na linguagem cinematográfica para que os autores mostrem sua perspectiva sobre o assunto tratado.

Algumas vezes, essa Voz se apresenta de forma explícita, outras, não. Mas, até nos documentários mais “neutros”, ela é encontrada. Nesses casos de apresentações muito discretas, Nichols nomeia a Voz enunciativa dos filmes como a “Voz da perspectiva”.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isto desta forma” do que a “veja por si mesmo”(…) Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrílica, imparcial, desinteressada, ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo. (NICHOLS, 2012, p.78)

Interessante notar a diferenciação clara na exposição do autor entre “a Voz” e “as vozes” dos documentários. Um filme documentário pode apresentar muitas vozes, diversas opiniões sobre o assunto em questão, mas seu arranjo formal inevitavelmente dará “uma opinião sobre o mundo”. Portanto, mesmo diante de uma pluralidade de discursos, o autor recomenda que o enunciatador, nos termos que aqui propomos, responsabilize-se, assuma eticamente sua voz.

Nichols avalia alguns documentários de entrevista, por exemplo, que, muitas vezes, não assumem sua Voz, deixando a impressão de que os personagens são os únicos responsáveis pela enunciação transmitida. Tais documentários operam ideologicamente nos mesmos moldes dos filmes clássicos, passando suas ideologias por um sistema transparente - “Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes” (NICHOLS, 2005, p.58).

---

<sup>9</sup> A partir deste ponto do texto, sempre que nos referirmos a essa “voz” do documentário conceituada por Bill Nichols usaremos o “V” maiúsculo, para que o conceito se diferencie do uso do substantivo.

<sup>10</sup> Nichols divide os modelos de representação no documentário em seis: O expositivo, que trata de questões do mundo histórico de forma direta; o poético, que reúne fragmentos de mod poético; o observativo, que como o próprio nome diz, adota a postura de um observador, evitando comentários e encenações; o participativo, que ressalta a interação com os participantes, seja pela entrevista, ou não; o reflexivo, que se volta sobre si mesmo, questionando a forma documentária e o performático, que abarca uma forma de reação subjetiva (NICHOLS, 2012, p.135-177).

Independente das posturas dos personagens, existe uma consciência do filme em relação a elas. A Voz do filme pode concordar, explorar, duvidar, comprovar, denunciar o que dizem seus personagens. Em termos rancierianos, ela pode colocar as falas dos personagens como ruído ou *logos*.

Essa postura do filme é admitida e expressa em seu sistema formal: nos cortes que são feitos, na conjugação entre falas e imagens, na junção dos efeitos sonoros e todas as demais orquestrações que o cineasta pode fazer. As “vozes” dos participantes são sons independentes (eles também são responsáveis pelo que dizem), mas que compõem essa orquestra muito mais ampla (NICHOLS, 2005).

Considerando o enunciador principal como o documentarista, isto é, àquele que é responsável pela Voz do filme, o autor trata do tripé comunicacional “enunciador- enunciado- enunciatário” em termos de posições ocupadas por indivíduos e “alianças” formadas entre eles (NICHOLS, 2012, p.40). Essas se configuram em pelo menos três formas distintas:

A primeira é a forma clássica “*Eu falo deles para vocês*”, que determina posições bem demarcadas e papéis definidos para cada uma das partes integrantes.

Na forma clássica de Nichols, o cineasta assume uma persona diretamente ou não (podendo optar pelo uso da voz *over*, por exemplo) para, normalmente, abordar um interesse comum, de forma opinativa ou expositiva (ibid., p.41). Existe explicitamente um enunciador responsável pelo ponto de vista apresentado.

Nessa forma, há também os que são “parte do enunciado”- aqueles de quem se fala. Nichols justifica que optou pelo pronome na terceira pessoa (“eles”) em sua classificação para destacar que nesse tipo de aliança “o que fala não é idêntico àquele de quem ele fala”. Isso traz ao público a sensação de que as pessoas do filme estão lá para seu exame -“eles’ permanecem à distância” (ibid., p.42).

Assim como o “eles”, Nichols usa o “vocês” para destacar uma separação entre o espectador e o documentarista, porque nesse tipo de documentário “uma pessoa fala e a outra escuta” (ibid., p.42). Isto é, o enunciatário não é convidado a se co-responsabilizar pela produção de sentidos. Ele ocupa uma posição passiva na recepção da mensagem, podendo apenas concordar ou discordar de sua versão finalizada.

O segundo tipo de aliança pode ser esboçada da seguinte forma: “*Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós*”. Nesse modelo, o enunciador se torna difuso e o público indiferenciado.

As enunciações chegam como elocuições de um ‘ele’ que permanece impessoal e não identificado para um sujeito igualmente separado -“um ‘nós’ que pode ser mais função da demografia do que da coletividade” (ibidem, p.45).

Normalmente, tratam-se de documentários que abordam enunciados informativos, mas que visam instigar ações e gerar um senso de comunidade. Convidam os espectadores para uma co-responsabilização para com o tema do enunciado, mas o apresentam de forma acabada. Não existe participação na formação dos sentidos.

Por fim, existe a terceira forma do tripé da enunciação se aliançar no documentário, na qual a posição do enunciador é deslocada para dentro do enunciado. É a forma “*Eu falo – ou nós falamos – de nós para você*”.

Essa formulação abarca documentários de “auto etnografia”, de experiências pessoais e familiares e, acrescentamos, documentários de busca<sup>11</sup>, por exemplo. O documentarista assume uma posição mais visível e mais subjetiva.

No pensamento de Fernão Ramos (2008), assim como no de Nichols, o papel ocupado pela enunciação aparece logo na definição do gênero cinematográfico do documentário. Segundo o autor, “o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera”, termo que explicaremos posteriormente, “para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22). Essas asserções são estabelecidas por “uma voz que enuncia no documentário” (RAMOS, 2008, p.23).

Visto que “asserção” é “uma proposição que é *assumida como verdadeira*”<sup>12</sup> (itálicos nossos), o sentido de retórica presente no texto e arranjo desses filmes, que é assinalado por Nichols, também é colocado por Ramos como essencial ao gênero.

O papel assumido pelos enunciatários na atividade conjunta desse processo é destacado pelo autor. Existe uma espécie de contrato entre os espectadores de documentários e seus realizadores, na qual os primeiros olham para esses filmes buscando algo diferente do entretenimento disponibilizado pelas ficções. Independente de haver documentários que são encenados, ou ficções que são gravadas em locações reais e baseadas em personagens do mundo

---

<sup>11</sup> Termo cunhado por Jean Claude Bernadet (2014) para falar dos filmes *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, e *33* (2002), de Kiko Goifman. Trata-se de registros de processos, de procuras, “buscas” empreendidas pelos diretores para atingir um alvo determinado.

<sup>12</sup> Asserção. Dicionário online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/assercao/>> Acesso em 20 de setembro de 2016.

histórico, ao saber de antemão que um filme é um documentário, o espectador busca nele asserções sobre realidades não ficcionais.

Outro ponto no qual Nichols e Ramos concordam é que essa Voz enunciativa do documentário se expressa no arranjo formal do filme como um todo. Por isso, para Ramos, as mudanças estilísticas são motivadas por mudanças nas formas de enunciação. Assim, depois do período de vigência da enunciação autoral ou institucional dos modelos educativos, surge a partir de 1960, um modo enunciativo “por asserções dialógicas” com o cinema verdade, posteriormente, desponta o modelo de asserção do “eu” em documentários mais subjetivos e assim por diante (RAMOS, 2008, p.23).

Esse arranjo, que sustenta e denota o argumento, ou a asserção, emitido pela Voz do documentário pode ser compreendido, segundo o autor, através da observação de como se relacionam cinco elementos estruturais principais dessa forma fílmica: a tomada; o sujeito-da-câmera; a fôrma-câmera; a montagem da narrativa e o espectador.

Usaremos os três primeiros elementos como parâmetros em nossa análise do documentário *Rua de mão dupla* (2002), no capítulo seguinte, quando tratarmos da etapa da Filmagem .

Abordaremos a “montagem”, enquanto etapa prática, separadamente em nossa análise, sob a ótica dos autores Karel Reisz e Gavin Millar. No entanto, sua concepção ampliada, como seleção e ordenamento de elementos, que constroem sentidos, está incutida em toda nossa análise, assim como neste capítulo.

O mesmo vale para o “espectador”. Não faremos um subitem específico para dissertar sobre este elemento, mas ele, enquanto ponto crucial do tripé da enunciação será constantemente lembrado em nosso texto.

Por hora, é significativo ressaltar que tanto Nichols quanto Ramos evidenciam que existe uma Voz no documentário, que se expressa nas escolhas formais e estéticas para enunciar um ponto de vista, uma proposição tomada como verdade, sobre as realidades para as quais aponta. Não sendo retratos imparciais, mas pertencendo ao campo das opiniões, os sentidos produzidos e emitidos por essa Voz solicitam paternidades.

A quem essa voz representa? O documentarista? Os participantes? O patrocinador? E, mais importante, que lugares nas partilhas sociais seus enunciadores ocupam?

A partir do que foi explanado no capítulo anterior, em termos rancierianos, podemos pensar em um filme documentário como um *comum* que é partilhado: o enunciado sobre determinada realidade.

Os direitos sobre esse comum são partilhados entre documentaristas, personagens e espectadores em partes exclusivas e dissimétricas: alguns terão palavra (*logos*), que em concordâncias ou dissonâncias serão ouvidas, outros não - vozes que serão ouvidas apenas como “ruídos”, sons de murmúrio, mas que não têm força ou participação efetiva na formação desse enunciado.

Como verificamos nas formulações de Nichols, independente das alianças formadas, o documentarista sempre está do lado dos que têm *logos*. O que é natural, porque, inicialmente, ele tem a posse mais efetiva e consciente da linguagem, dos equipamentos e dos meios de produção. Dele, normalmente, veio a iniciativa de fazer o filme. Dessa forma, mesmo nos modelos de documentários em que os autores não aparecem, as escolhas formais serão seus veículos de expressão.

Com os personagens, a situação é mais variável. Ao documentarista, que tem a maior parte desse comum, isto é, a posse dos meios de linguagem para promover a enunciação e formar o enunciado, cabe a decisão de dar *logos* aos seus participantes.

O mesmo vale para os espectadores. Um filme documentário pode enunciar em uma forma acabada, com sentidos nitidamente expressos para que o espectador absorva o tema de maneira pacífica. Esse tem, obviamente, a opção de concordar ou discordar, até mesmo de divulgar sua opinião a outros. Mas uma obra fechada não lhe dá espaço intrínseco para ser ativo na construção dos significados dispostos. No entanto, um documentário também pode convidar o espectador a se co-responsabilizar na produção de significados e sentidos, quando este lhe proporciona aberturas para suas fabulações.

Se a decisão sobre dar ou não *logos* aos seus personagens e espectadores pertence aos realizadores, novamente, esses estão diante de uma responsabilidade ética: Como obter uma partilha mais equilibrada?

Podemos fazer uma leitura de alguns movimentos estilísticos e de debates teóricos como repostas reflexas a esta questão, tendo a consciência de que não são as únicas possíveis e que devem ser relativizadas.

O primeiro desses movimentos é o da reflexividade na estilística documentária. Baseando-se em Robert Stam, Barbosa (2010) afirma a “reflexividade” como uma marca no cinema moderno, principalmente no campo documentário.

Em oposição às tendências mais naturalistas, um documentário feito sob o conceito de reflexividade adotará estratégias tais como: captar elementos presentes na mise-en-scène (o diretor e sua equipe, equipamentos, *makingoffs*, etc.); mostrar episódios que envolvam a realização do filme (dificuldades para se obter entrevistas, contradições nas falas dos entrevistados, imprevistos na filmagem, entre outros); dirigir-se diretamente ao espectador; utilizar falsos *raccords* e informações adicionais em intertítulos, etc. (BARBOSA, 2010, p.25).

Segundo o autor, houve um aumento dessas estratégias que desvelam o “dispositivo” que sustenta os filmes e a “natureza de construção da enunciação” (BARBOSA, 2010, p.26).

É como se houvesse uma tentativa de amenizar o desequilíbrio de ocupações nas partilhas do sensível que está no a priori da produção documentária, através de uma admissão dessa dissimetria pelo filme. Uma colocação mais clara de quem fala e de sua posição na produção de sentidos.

Responsabilizar-se pela enunciação, deixando exposto seu lugar de fala é uma tarefa ética, como coloca Nichols:

Uma classe não pode ser membro de si mesma- é isso que nos diz a tipologia lógica. No entanto, na comunicação humana, essa lei é necessariamente violada. Aqueles que estabelecem significados são membros da classe dos significados conferidos (história). Para um filme, deixar de admitir isso e fingir onisciência- seja através de um comentário tipo ‘voz de Deus’, seja por alegações de ‘conhecimento objetivo’- é negar sua cumplicidade com uma produção de conhecimento que não se apoia em nenhum alicerce mais firme do que o próprio ato de produção (NICHOLS, 2005, p.53).

Além da reflexividade, outro movimento é o que esboça estratégias a serem tomadas pelos documentaristas para se destituírem de parte da sua “onisciência” ante aos personagens. Essa é a postura refletida na filosofia do *encontro*, por exemplo: “A voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro”. (NICHOLS, 2012, p.77).

Nos encontros, busca-se expor as alteridades como tais e promover uma “exposição mútua” (COMOLLI, 2008, p.156). Vozes diferentes, de documentaristas e documentados, são colocadas em diálogo e neste/deste diálogo se procura fazer o filme. O “precedente” deve ser substituído pelo “aqui e agora” e as apresentações pelas interações. O conteúdo deve se fazer na troca que *transcorre* nas filmagens.

O conjunto que chamamos nesta pesquisa de documentários-dispositivos reúne características tanto da reflexividade, quanto da filosofia do encontro. Entre os princípios norteadores desses filmes está o da exposição clara das “regras do jogo”, que pode ser feita através de intertítulos e da captação de elementos da mise-en-scène, por exemplo. Além disso, como visto no capítulo anterior, o recorte desses filmes é um presente absoluto (MIGLIORIN, 2005). O foco está na interação, no encontro, nos agenciamentos que ocorrem no interior do dispositivo.

A proposta de se fazer sob o risco do real, central para esses filmes, pode também ser pensada como uma tentativa de diminuir a onisciência do documentarista no processo de captação das imagens.

Tendo a posse dos meios de linguagem necessários para a produção de enunciação é do documentarista a decisão de correr este risco. Uma decisão enunciativa.

### 3.3 RISCO, ENUNCIÇÃO E RESPONSABILIDADE

Além da partilha do sensível que o próprio filme descreve, existem outras partilhas que nele se inscrevem. Isso porque, conscientemente ou não, tanto documentaristas, personagens, quanto espectadores estão imersos e influenciados pelas partilhas que os cercam, podendo reproduzir acrítica ou criticamente seus modelos em suas falas.

Toda leitura, todo roteiro e argumento sobre as realidades abarcam dentro de si outros pontos-de-vista, outros “pré-roteiros” não cinematográficos - àqueles que regulam os imaginários e digitalizam os possíveis (COMOLLI, 2008). O que equivale a dizer que a partilha realizada no documentário está inserida e é perpassada por outras partilhas sociais.

Como é do realizador, pelo menos a princípio, a posse do comum e da Voz do filme, sobre ele recai grande responsabilidade. É preciso considerar que, conscientemente ou não, ao enunciar sobre realidades do mundo histórico, os documentaristas reproduzem algumas dessas enunciações prévias e que essas também poderão lhes ser debitadas, ainda que o contexto sócio histórico seja considerado nessa conta.

Quando a voz é dividida, a responsabilidade também é. No entanto, já que as partilhas são definidas por divisões em partes não iguais, é sensato pensar que as responsabilidades devem ser medidas conforme a parte concedida a cada um e também a autonomia a ela conferida no debate.

Por exemplo, a responsabilidade por um discurso de um entrevistado em um documentário cabe ao seu portador, mas também ao realizador do documentário. Como refletimos a partir da obra de Nichols, ante ao que diz a voz do entrevistado é preciso identificar como ele toma seu lugar na partilha proposta: verificar se seu dizer se contrapõe ou se equaliza com o argumento geral defendido pelo filme; como tal dizer é enquadrado e tratado estilisticamente, ou seja, como a Voz do documentário toma postura diante desse dizer e procurar compreender as circunstâncias de sua captação e edição. Ou seja, levar em conta como essa voz foi submetida à enunciação geral, como foi recortada, posicionada e condicionada pela Voz do filme, se ela transmitiu *logos* ou ruído.

No caso da responsabilidade conferida à voz do documentarista, quando essa se funde à Voz do filme, deve-se levar em conta sua maior autonomia, já que ele é o detentor inicial do enunciado; analisar se há no filme repartições, isto é, se há *logos* dado às outras vozes; observar a postura que esta Voz toma quanto a essas repartições e, por fim, se há clareza na exposição de todo esse processo de distribuição, de quem fala e de qual lugar fala.

Perceber a partilha entre as vozes e atribuir responsabilidades pelo que dizem em um documentário clássico, para o qual existiu um argumento e um roteiro que serviram de guias durante seu processo de realização, talvez seja uma tarefa mais amena do que fazer o mesmo em um documentário-dispositivo. Afinal, parte do enunciado vem anunciado sob a paternidade da “desprogramação”, do próprio real.

De fato, todo esse processo de enunciação e partilha é alterado pela decisão de submeter o filme ao risco, de torná-lo uma experiência. No entanto, com um exame mais detalhado das decisões e das possibilidades que se dispõem para todos os envolvidos no funcionamento dos dispositivos, é possível ter uma noção das partilhas, dos posicionamentos das vozes e das responsabilidades envolvidas.

O primeiro passo é perceber que a iniciativa de abandonar o roteiro e submeter o filme a esse risco é do único que pode tomá-la -o detentor inicial desse comum- o documentarista. Sendo assim, ele é o primeiro responsável pelo risco.

Pelo risco de não haver filme (COMOLLI, 2008); Pelo risco de que surjam na gravação linhas de enunciação não previstas e agenciamentos não calculados; Pelo risco como a primeira fôrma da enunciação, que vai modificar todo o seu processo e, por fim, pelo risco como o primeiro enunciado do filme sobre si mesmo, ou seja, pela construção “este é um filme-dispositivo que se fez sob o risco do real”, colocada em forma de argumento pela Voz do filme.

O risco como parte do enunciado, normalmente, é anunciado nos primeiros minutos de um documentário-dispositivo, quando esse expõe as regras de seu jogo. Porque ao noticiar suas regras, o filme também se anuncia, afirma-se como um jogo, como um filme diferente dos filmes roteirizados.

Para além desse anúncio inicial, a Voz do filme irá sustentar esse argumento ao longo de todo o processo enunciativo, através dos diversos meios de linguagem ao seu alcance, conforme vimos anteriormente. Assim, “o risco” entra como fôrma, que vai delineando todo o processo enunciativo.

Um dos primeiros pontos que recebe a influência dessa decisão pelo risco e do compromisso assumido pela Voz do filme de estar se fazendo sob ele é a partilha do enunciado. Quando o documentário se anuncia como uma experiência, que partiu de um dispositivo e se fez sob o risco, espera-se que os participantes envolvidos tenham maior autonomia em suas conexões e que o risco tenha sido com eles partilhado.

Afinal, quando uma pessoa aceita participar de uma experiência proposta pelo cineasta, da qual, muitas vezes, possui apenas informações superficiais, está igualmente se submetendo ao risco. Risco que, em alguns casos, pode ser considerado até maior do que o corrido pelo diretor, porque esse coloca seu filme sob o risco, o personagem coloca a si mesmo. Ele se dispõe e se expõe ao jogo. Aceita tal “contrato” e, assim, co-responsabiliza-se pelo risco do filme, que se torna também o seu. Ou seria o contrário?

No caso de *Rua de Mão Dupla*, documentários-dispositivo que iremos analisar nesta dissertação, por exemplo, seis personagens se co-reponsabilizam no momento em que aceitam a proposta de trocar de casas entre si por 24 horas, sem se conhecerem. Com poucas informações fornecidas por Cao Guimarães, diretor do filme, eles decidem se colocar sob o risco do real: não sabem o que vão encontrar nas casas uns dos outros, como será a experiência de estar na casa de um estranho, como serão suas reações e, por conseguinte, exposições, durante essa experenciação. São atores, mas também refêns.

O risco corrido pelo diretor requer e aciona riscos a serem corridos pelos personagens. Mas, para que o risco, e não um relato dele chegue ao terceiro elemento do tripé da enunciação, isto é, ao espectador, é preciso que ele seja repassado pela Voz do filme.

A nosso ver, existem duas formas da Voz do filme repassar o risco ao espectador: na primeira, ocorre uma exposição de informações sobre o dispositivo envolvido e sobre os riscos

corridos pelos participantes. Nessa forma de enunciação, o espectador fica sabendo do risco que envolveu o filme; Na segunda, o risco não é apenas exposto ao espectador, mas partilhado com ele.

Diferente de dizer sobre o risco ao espectador é fazê-lo sentir. Mantê-lo, enquanto assiste ao filme, também sob o risco. Isso é feito ao incluir o risco na forma de enunciação e de linguagem.

Nas decisões de montagem, por exemplo, um diretor pode, mesmo se utilizando de um material bruto produzido afetado pela desprogramação no interior de um dispositivo, criar um argumento e uma narrativa autoritária. Quando o risco acompanha todo o processo enunciativo, mesmo na edição, o diretor abdica de enunciar de forma “fechada”, de conferir sentidos claros e linhas argumentativas bem delineadas, deixando espaço para dúvidas e oscilações nos espectadores.

Enquanto procura por sentidos e completa alguns deles, o espectador tem a chance de se ver nessa oscilação e, assim, identificar seu próprio desejo de receber essas respostas, de obter esses sentidos, identificar também a natureza das suas fabulações. Nesse ato, ele também é produtor de sentido e se co-responsabiliza pelas lacunas que preenche.

### 3.4 AS ETAPAS DA CONSTRUÇÃO ENUNCIATIVAS NOS DOCUMENTÁRIOS-DISPOSITIVOS

O processo de construção de um enunciado cinematográfico, isto é, de um filme, pode ser dividido em três etapas principais: a abordagem, a gravação e a montagem.

Em todas essas etapas, a linguagem cinematográfica é utilizada pelos realizadores, tendo em vista os enunciatários, ou seja, os espectadores. Além disso, em todas essas etapas também existem decisões de partilhas internas ao filme e interferências de partilhas externas ao filme.

Isso equivale a dizer que a produção de sentidos de um filme é feita gradualmente, seguindo uma linha de coerência. E que alguns dos sentidos que permeiam o filme são deliberadamente calculados, outros aparecem como resultado da imersão desse fazer artístico em um contexto sociocultural e político.

Vejamos agora como os sentidos são construídos dentro de cada uma dessas etapas nos documentários-dispositivos.

### 3.4.1 Abordagem

Chamaremos de abordagem a etapa que precede a captação das imagens.

Fazendo uma analogia simplificada com a produção de filmes de ficção e também alguns modelos de documentários clássicos, podemos subdividir essa etapa em três pontos: primeiro, é preciso elaborar um roteiro; depois, com tal roteiro em mãos, o diretor vai lhe conferir sua abordagem pessoal, ou seja, sua leitura, que abarca tanto uma visão de mundo, quanto marcas de estilo; Por fim, essa abordagem, somada às circunstâncias e recursos externos, determinarão as decisões de produção.

No primeiro ponto, no lugar da confecção do roteiro, como mencionado nos capítulos anteriores, nos documentários-dispositivos teremos os dispositivos construídos pelos diretores.

Haverá uma medida de “desprogramação” (MIGLIORIN, 2005) por parte dos cineastas, que deixarão que agenciamentos e acontecimentos não previstos ocorram no interior de seus dispositivos. Seus filmes funcionarão como espécies de instalações (BOUQUET,2005), de experimentos.

É por não terem um roteiro em mãos e abdicarem do controle total do que se produz diante da câmera que esses cineastas correm vários riscos, inclusive o de “não haver filme” (COMOLLI, 2001).

Se os dispositivos, de certa maneira, anulam os roteiros, o mesmo não ocorre com a abordagem dos diretores, que continua existindo. No entanto, diferente do cinema de autor, no caso desses filmes a colocação (*mise*) dos elementos, que imprime a visão de mundo e as marcas de estilo dos cineastas, não é feita na cena (*en scène*), mas antes dela, nas máquinas de captação. Isto é, nos tais “tabuleiros de jogos” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013) que serão construídos pelos cineastas, a partir de delimitações espaço-temporais, objetivos propostos, algumas regras convencionadas e protocolos formais- nos dispositivos.

Cada tabuleiro, um jogo. Assim, a matéria que virá a integrar a obra terá que se submeter ao sistema de coerções livremente escolhido e determinado pelos autores (BERNADET, 2004).

Por uma questão de organização textual, trataremos das decisões relacionadas aos protocolos formais no item posterior ao falarmos da captação das imagens. No entanto, desde já, cabe o lembrete de que elas estão inclusas no pacote que determina a abordagem de mundo no filme, que começa a se formar já na construção dos dispositivos.

Com o roteiro técnico eliminado, ainda resta a preocupação com os outros “roteiros” (COMOLLI, 2001), aqueles que atuam sobre a própria realidade. Com quais deles o cineasta dialogará em sua obra? Como a Voz da obra se posicionará diante deles? Essa postura também é parte abordagem, são os pontos de vistas subjetivos que pairam sobre o enunciado.

Construídos os tabuleiros, passamos aos jogadores. Um ponto a ser ressaltado é que, nos documentários-dispositivos, existe a *proposta* de conferir maior liberdade aos participantes para que construam suas enunciações. Os dispositivos forçam os participantes a criarem conexões entre si, mas não há um controle dos resultados disso.

Nota-se que dissemos “maior liberdade”, não liberdade total e que estamos nos referindo, neste momento, exclusivamente à etapa de abordagem. Porque, reforçamos, posteriormente, no produto final, a voz do personagem é aderida por uma orquestração mais ampla, que representa a Voz do documentário.

Uma partilha mais equilibrada entre as vozes do documentário ocorre quando o cineasta se compromete a atender também a interesses dos participantes. Para que essa partilha seja eficiente, é preciso não só dar espaço para o discurso verbal, a palavra que manifesta, mas compartilhar a própria mise-en-scène do filme.

Segundo Comolli (2008), os participantes dos documentários também são produtores de mise-en-scènes. O autor chama essa produção de “auto-mise-en-scène” e explica sua dupla composição:

A auto-mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a profilmia de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação cinematográfica, nela coloca em jogo sua própria mise-en-scène no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p.85).

O primeiro movimento que compõe a auto-mise-en-scène, chamado pelo autor de *habitus*, é o das performances que todos desempenhamos dentro das realidades que nos cercam. A atuação em narrativas sociais à qual nos habituamos.

Nessa atuação já existe uma visada intencional. “Quando uma pessoa chega à presença de outras existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir” (GOFFMAN, 1999, p.13-14).

Essa impressão que desejamos transmitir e que impulsiona a atuação nos campos sociais vem de modelos reflexivos-imaginários sobre as expectativas alheias. Segundo Alves (2009), em

muitos casos, quando realizamos a representação de nós mesmos para o outro, “tentamos parecer melhores do que somos” (ALVES, 2009, p.4).

Além das *mise-en-scènes* das narrativas sociais, um personagem de documentário criará um segundo movimento em sua *auto-mise-en-scène*, consciente ou inconscientemente como atitude reflexa ante ao aparato cinematográfico.

Na contemporaneidade, no atual “mundo das imagens”, os participantes têm uma ideia sobre o ser filmado e ter sua imagem cortada, inserida em um esquema discursivo (MIGLIORIN, 2005). Mesmo que essa ideia venha, na maioria das vezes, de uma associação ao que ocorre no segmento midiático mais popular, ela funciona, a princípio, como um norte comportamental.

Dado que as performances são feitas tendo em vista um modelo reflexivo-imaginário sobre o que o outro espera, o personagem irá “compor sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor”, ou seja, do cineasta e da “opinião pública” que a câmera representa (XAVIER, 2010, p.71). Nesse caso, o participante poderá ter em mente o que se espera de um personagem das narrativas audiovisuais mais assistidas. Se for assim, ele tenderá, por exemplo, a responder mais objetivamente as perguntas (se adaptando ao modelo jornalístico) ou então, poderá construir uma autonarrativa linear, apresentando-se como um “personagem clássico” (XAVIER, 2010, p. 77).

Para que o personagem retire sua *auto-mise-en-scène* dos modelos midiáticos mais comuns, é preciso que o documentarista deixe claro para ele que se trata de um “jogo diferente”. Segundo Comolli (2008), a forma de fazer isso é reduzir a distância entre a câmera e aqueles que ela filma: “é preciso filmar de perto, como uma orelha, mais do que como um olhar”. Isto é, “trata-se de colocar-se à escuta da fala das pessoas” e “sugeri-lhes que se coloquem a partir disso” (COMOLLI, 2008, p. 55).

Quando o documentarista abre esse espaço, deixando mais liberdade para os personagens, “as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena.” (COMOLLI, 2008, p. 56), de se encarregar de suas *mise-en-scènes*. Ocorrendo isto, o documentarista ainda terá que “acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam”. (COMOLLI, 2008, p. 56), isto é, não deixar que sua *mise-en-scène* anule ou mascare as *mise-en-scènes* dos outros.

Uma ferramenta prática que Comolli apresenta em seu argumento para exemplificar esse “cinema de orelha” é a extensão do plano de entrevista<sup>13</sup>. Quando o documentarista vai gravar

---

<sup>13</sup> O autor aborda nesse texto especificamente documentários de entrevista, mas acreditamos que suas ideias podem ser estendidas a outros tipos de construções que envolvam personagens, inclusive para os documentários-dispositivos, na maneira como os entendemos neste trabalho.

uma entrevista e não apressa o entrevistado, porque ele mesmo não tem pressa, a consequência é uma diferença de ‘natureza’ na imagem. A duração vai afetar a mise-en-scène do personagem. Podemos supor, por exemplo, que haverá mais pausas e conexões entre assuntos diversos, no lugar de respostas objetivas e que a disciplina do corpo vai se alterar. Mesmo que depois essa fala seja cortada na montagem, essa natureza e esses traços de mise-en-scène permanecerão (COMOLLI, 2008, p. 60).

O que está implícito no argumento de Comolli é que tanto a postura do documentarista, quanto as condições de filmagem (mais tempo ou menos tempo gasto em uma entrevista, por exemplo) são parâmetros usados pelos participantes para montarem seus esquemas reflexivo-imaginários sobre quais atuações lhes estão sendo solicitadas e a partir deles, iniciarem seu segundo movimento de auto-mise-en-scène, que é aquele relacionado ao aparato cinematográfico e ao ato de ser filmado.

O documentarista toma uma postura em relação às auto-mise-en-scènes de seus personagens tanto na abordagem, quanto na montagem final. Porque, além de decidir se vai compartilhar a mise-en-scène na captação, ele, como enunciador principal do filme, vai se colocar perante essas mise-en-scènes, como visto anteriormente com Nichols- A Voz do documentário pode tanto autenticar, quanto ironizar e criticar as outras vozes que o compõem.

### 3.4.2 Filmagem

Continuando nossa analogia com filmes ficcionais, diremos que, após a confecção do roteiro, a abordagem desse roteiro pelo diretor e os ajustes de produção serem feitos, o filme pode começar a ser gravado, de fato. Essa é a parte em que as imagens são captadas, na qual as escolhas das formas de linguagem delineiam um perfil para a obra.

Discutiremos sobre essa parte sob o ponto de vista da câmera, de elementos das imagens, suas modulações e características internas, que podem ser pensadas independentes da montagem, mesmo que relacionadas com ela.

Aqui, alguns dos “elementos estruturais” pensados por Fernão Ramos (2008), além de seu conceito de “imagem-câmera”, nos são de grande valia.

Em primeiro lugar, temos a *tomada*, que é definida pelo autor como a situação que ocorre quando algo exterior à câmera “deixa seu traço” em um suporte que “corre (*trans-corre*)” no interior dela (RAMOS, 2008, p.82). Isto é, “uma circunstância do mundo com a qual interagimos,

fortemente flexionada em seu modo de acontecer, pela presença da câmera sustentada por um ou mais sujeitos.” (ibidem, p.128).

O momento da captação, o “aqui e agora” da/na imagem, o instante do transcorrer do mundo que foi captado por uma câmera, sustentada por um sujeito, isto é a tomada.

Nos documentários, a fruição do espectador converge para a circunstância da tomada, pois, por convenção, ele espera desse gênero cinematográfico asserções sobre realidades existentes no mundo histórico.

Essas imagens, captadas nas circunstâncias das tomadas, estabelecendo com as mesmas um vínculo especular, são as chamadas pelo autor de *imagens-câmera*.

Em nossa sociedade, existe um valor de verdade consensualmente ligado às imagens-câmera. Elas são consideradas fortemente indiciais (RAMOS, 2008, p175). Para ilustrar esse fato, Ramos nos dá o exemplo de como valem mais como provas em julgamentos nos tribunais as imagens de uma câmera de vigilância do que testemunhos verbais.

Esse é um consenso social, visto que mesmo antes da era digital já era possível manipular imagens em movimento, “no entanto, vemos o que vemos, e quando vemos uma imagem-câmera sabemos ser razoável supor estarmos vendo para além da figura, a carne da presença na circunstância do mundo” (RAMOS, 2008, p.79).

Mesmo a crença de verdade vinda da ontologia dessa imagem captada por um objeto, não esmaece a figura do sujeito presente no ato da captação. O *sujeito-da-câmera* é aquele que sustenta a câmera na tomada (ibidem, p.82), que a posiciona, não só fisicamente, mas lhe concede sua “dimensão subjetiva” (ibidem, p.133), cobrindo “com uma manta de presença a ação na tomada” (ibidem, p.82).

O olhar do sujeito-da-câmera se torna o olhar do espectador. Na verdade, esse sujeito existe no/pelo espectador: “o sujeito-da-câmera não existe em si, mas somente quando é aberto (encorpado) pelo lançamento do olhar e da audição do espectador para o endereço da tomada [...] sujeito que existe para e por esse lançar-se no olhar da fruição futura.” (ibid., p.84).

Por fim, o último elemento estrutural considerado por Ramos é a *fôrma-câmera*, que representa as condições maquínicas de produção das imagens, isto é, as “disposições perspectivas das formas e volumes” (ibidem, p.84), geradas pela câmera monocular.

É importante ressaltar que a matéria que virá a integrar a obra, além de se submeter aos sistemas de coerções e mecanismos dos dispositivos de cada diretor, como menciona Bernadet, também passará pelo afunilamento do dispositivo maquínico, que é gerador de sentidos.

Mas do que uma forma, a imagem-câmera é, portanto uma *fôrma maquínica* em situação de mundo. Tudo que passa em sua frente, ou tudo na frente do qual ela passa, é torcido pela *fôrma* que tão bem conhecemos e que acompanha o ser humano desde os primórdios da espécie, quando reconheceu sua imagem em um espelho de água: bidimensionalidade, distribuição perspectiva de volumes, semelhanças nos traços, automatismo no reflexo, atualização no transcorrer. (RAMOS, 2008, p.145)

As imagens-câmera, em sua maioria, terão a aparência de imagens reflexas, que potencializam e intensificam a relação do espectador com o mundo da tomada.

### 3.4.3 Montagem

Se observarmos a história da montagem sob uma perspectiva histórico-evolucionista, veremos a preocupação com o seu papel na criação de sentidos “independentes” das imagens *per si* impulsionando os experimentos mais marcantes e as divergências teóricas mais significativas. Com Edwin Porter, a montagem cria continuidade narrativa, com D. W. Griffith, ênfases dramáticas, com os formalistas russos ela tem potencial de construção intelectual e assim por diante.

Mesmo quando a ênfase na criação de sentidos pela montagem foi vista como menos ideal, tal criação não foi descartada. André Bazin (2014) denominou o tipo de montagem que cria “um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (BAZIN, 2014, p.97), isto é, um sentido abstrato, como “impositiva” (ibidem, p.98) e defendeu como opção uma montagem que desempenha o papel de “eliminação inevitável numa realidade abundante demais” (ibidem, p.98), uma montagem com função de ordenação.

Sendo em uma montagem inflexível no direcionamento do olhar de seu espectador ou em uma montagem que dispõe uma ordem de imagens, permitindo certas escolhas, existe criação de sentido (em menor ou maior grau) porque existe recorte e ordenação.

O cinema documentário foi historicamente atrelado à montagem de formatação de ideias. Considerando que esse tipo de filme é, por definição, um constructo discursivo formado por representações (Nichols) e asserções (Ramos) sobre o mundo histórico, tal relação é coerente.

Na montagem dos documentários, a continuidade narrativa não necessariamente depende da coerência espaço-temporal e das ações nas sequências de imagens. Ela pode ser, por exemplo, totalmente concretizada na concatenação de ideias exposta pela *voz over*, enquanto um grupo de imagens que não tenham nenhuma relação entre si segue na tela.

Por ser um gênero que se subdivide em várias manifestações estilísticas muito distintas, o documentário engloba diversas formas de montagem e possibilita um campo favorável para

experimentações individuais. Por isso, não é possível esboçar uma padronização para a montagem empregada nesse gênero como um todo.

No entanto, muitos princípios gerais da montagem podem ser usados para a compreensão da criação de sentidos e da construção enunciativa que ocorre nesta etapa.

Reisz e Millar (1978) apontam quatro aspectos principais e ao mesmo tempo, muito gerais, da montagem na análise que realizam sobre as diferenças e semelhanças das montagens nos períodos mudo e sonoro do cinema (REISZ;MILLAR, 1978, p.37-40):

O primeiro deles é o da *ordem dos planos*. O princípio mais básico tanto na técnica, quanto na produção de sentidos na montagem. Quer seja muito diretiva do olhar ou mais flexível, sempre há uma ordenação dos planos que produz narrativa e dramaticidade, até mesmo quando essa ordem é feita seguindo uma aparência de “desordem”, como no surrealismo, por exemplo.

O segundo refere-se mais à montagem que é preconcebida pelos roteiristas ou diretores do que a que é feita pelo montador. Trata-se da *escolha da posição da câmera- ênfase*: planos conjuntos, planos médios, planos sequência, ângulos de posicionamento da câmera, enfim, todas as escolhas do modo de filmagem, que são geradoras de sentidos. Reisz e Millar (1978) enfatizam o trabalho conjunto dessa pré-concepção da montagem com a edição que é feita posteriormente, pois, obviamente, o montador fará os cortes e as sequências em cima do material que já foi filmado.

O terceiro aspecto é colocado pelos autores como a *duração dos planos- ritmo dos cortes*.

O ritmo de montagem é dramático, ou seja, interfere na fruição sensível do filme. Um elemento do ritmo é o tempo de cada plano (DANCYGER, 2003, p.381). Segundo Dancyger (2003), a duração é determinada, em geral, tendo em vista a quantidade de informação visual em um plano, assim como o seu movimento interno. Dessa forma, um plano-detalle inerte tenderá a ter menor duração do que um plano geral com movimento. Como o autor mesmo assinala, isso não é uma regra, além disso, a ideia se aplica em maior medida no cinema de ficção clássica. Mas seu apontamento é interessante porque ressalta que antes de vir as intenções de ênfase dos autores existe uma atenção que deve ser dada às características fisiopsicológicas de absorção de imagens pelo espectador.

Apesar de ser uma ideia simples, pensar nisso pode trazer uma modulação para uma análise da produção de sentidos na montagem. Por exemplo, se um plano detalhe inerte é mantido por muito tempo na tela, em relação à duração normal dos planos no filme, podemos inferir que se trata de uma intenção de ênfase dada à imagem pelo documentarista. No entanto, se um plano geral,

com muitos elementos e grande movimentação interna for mantido pelo mesmo tempo na tela, no mesmo filme, talvez a escolha represente uma preocupação com a clareza do enunciado. Portanto, ao avaliar a duração relativa de um plano, é necessário considerar suas características intrínsecas.

Outros elementos atuam no ritmo de montagem: os tipos de cortes empregados, a trilha sonora, a trilha musical e no caso de alguns documentários, a narração.

Por fim, o último aspecto do quadro analítico de Reisz e Millar é chamado por eles de *apresentação-fluência*. Nesse item, os autores analisam se a sucessão de imagens nos filmes segue uma lógica “transparente”, isto é, menos perceptível, ou mais “opaca”- uma apresentação autorreferente (XAVIER, 2005).

A transparência, ou o que os autores chamam de apresentação fluente do filme, depende de: uma continuidade dos assuntos das cenas e dos movimentos espaciais dos planos; da manutenção do valor tonal (tonalidades de cores e graus de iluminação nos filmes) e de uma oscilação dramática coerente (conteúdo emocional). (REISZ;MILLAR, 1978, p. 140).

## 4 UM EXEMPLO: SOBRE A ENUNCIÇÃO DOCUMENTÁRIA DE *RUA DE MÃO DUPLA*

Para entendermos melhor o desenvolvimento da enunciação nos filmes dispositivos e explanarmos os conceitos apresentados nos capítulos anteriores, passamos a seguir para uma análise do filme *Rua de Mão Dupla* (2002), do diretor mineiro Cao Guimarães.

Escolhemos esse filme, primeiro, por considerá-lo exemplar na construção de seu dispositivo, tanto sobre o ponto de vista da linhagem teórica de Comolli, que ressalta a questão do risco, quanto da linhagem teórica de Stéphane Bouquet, que destaca a proximidade entre essa forma fílmica e a arte de instalação.

Nosso outro motivo foi a existência de textos acadêmicos que já apresentavam o filme como modelo de filme-dispositivo, uma vez que isso reforça seu status como “exemplar”.

Acreditamos que discutir o potencial político (principalmente em termos rancierianos) de um documentário-dispositivo modelo e destacar nele o papel desempenhado pela montagem potencializa nosso estudo.

### 4.1 PARÂMETROS DA ANÁLISE

A análise será subdividida nas três etapas mencionadas no capítulo anterior: abordagem, filmagem e montagem. Cada uma dessas etapas será dividida em subcategorias que foram elaboradas com base no que discutimos nele.

Na etapa da Abordagem, trataremos no filme os seguintes pontos:

- *Abertura para o risco* - Nessa etapa analisaremos a criação do dispositivo de captação pelo cineasta: quais elementos Cao Guimarães usa para acionar o filme e como ele pré-dispõe características para essa captação que funcionam como as primeiras fôrmas para a produção de sentidos de seu enunciado.

- *Defrontação com os “roteiros” sociais* - Nesse ponto buscaremos apontar algumas respostas para as seguintes perguntas: Diante de quais “roteiros” sociais esse documentário-dispositivo se coloca? Como ele faz isso?

- *Auto-mise-en-scènes dos personagens* – Observaremos, no filme, qual espaço de voz é dado aos personagens e como a Voz desse filme se posiciona diante de suas auto-mise-en-scènes.

Na etapa da Filmagem, usaremos alguns dos elementos estruturais apontados por Fernão Ramos. Decidimos por agrupar os dois primeiros, comentando as circunstâncias das tomadas que compõem o filme juntamente com as características de suas imagens-câmera. Sendo assim, as subcategorias da referida etapa serão divididas na análise da seguinte forma:

*-Tomadas e imagens-câmera* - Nesse subitem discutiremos as circunstâncias do transcorrer na captação das imagens em RMD e como tais circunstâncias refletem nas imagens obtidas.

*-Sujeitos-da-câmera* – Apontaremos, nessa parte, quais/como dimensões subjetivas se manifestam em algumas imagens escolhidas.

*-Fôrma-câmera* - Discutiremos como as possibilidades máquicas foram exploradas por Cao Guimarães e pelos participantes e como isso interfere nas imagens.

Para a última etapa, a da Montagem, optamos por utilizar as subcategorias de Reisz e Millar, excetuando a “Escolha da posição da câmera – ênfase” porque questões relacionadas ao modo de filmagem já serão abordadas na etapa anterior. Dessa forma, a análise da montagem de RMD será conduzida na seguinte ordem:

*-A ordem dos planos* - Como o filme é composto por seis sequências de imagens produzidas por participantes diferentes (além dos depoimentos captados pelo realizador), iremos escolher uma dessas sequências e observar mais minuciosamente como sua ordem de planos constrói sentidos.

*-Duração dos planos- ritmo dos cortes* – Nesse momento analisaremos como o ritmo e a duração dos planos constroem narrativa e dramaticidade a partir de uma comparação entre as sequências de dois personagens.

*-Apresentação-fluência* – procuraremos observar, nesse ponto, se a montagem de RMD segue uma linha de transparência ou de opacidade, ressaltando como essa escolha gera sentidos diferenciados.

## 4.2 O FILME

O dispositivo criado por Cao Guimarães para o *Rua de Mão Dupla* pode ser considerado exemplar, tanto que assim foi lido por Cézar Migliorin (2005), Consuelo Lins (2005) e outros autores, como Freitas (2007) e Chaves (2013), com os quais dialogaremos nesta análise.

*Rua de Mão Dupla* é um documentário-dispositivo de longa-metragem (75'00") dirigido e editado pelo cineasta mineiro Cao Guimarães, em 2002.

Um filme de experimentação que, inicialmente, foi concebido como uma videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, do mesmo ano.

Esta é a sinopse oficial do filme, que traz a visão de seus realizadores sobre seu conteúdo:

Pessoas que não se conheciam, trocaram de casas simultaneamente pelo período de 24 horas. Cada uma levou consigo uma câmera de vídeo de simples manuseio e tiveram total liberdade para filmar o que quisesse na casa deste estranho durante este período. Cada participante tentou elaborar uma 'imagem mental' do "outro" através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar. Ao final da experiência cada um deu um depoimento pessoal sobre como imaginou este "outro".<sup>14</sup>

O filme é formado por três sequências, cada uma com uma dupla de participantes, que se apresentam de forma idêntica: primeiro, temos um intertítulo que enumera a sequência (de "I" a "III"), seguido de outro intertítulo que informa sobre os personagens que dela participarão e certas regras da experiência; depois, o que vemos é o material filmado pelas duplas. Nessa parte, a tela é dividida ao meio e assistimos, simultaneamente, imagens gravadas pelos participantes que trocaram de casas entre si; Por fim, temos o depoimento de cada integrante da dupla e uma nova sequência se inicia.

## 4.3 ABORDAGEM

Começamos nossa leitura dessa obra tomando como ponto de partida o trecho de sua sinopse, que diz que os participantes "tiveram total liberdade para filmar o que quisessem na casa deste estranho durante este período" (As 24 horas), para matizar nele o termo "liberdade".

A nosso ver, os participantes possuíram liberdade de ação sim, mas não total, já que estavam agindo dentro de um dispositivo.

---

<sup>14</sup> Sinopse *Rua de Mão Dupla*. Cao Guimarães. Disponível em:< <http://www.caoguimaraes.com/obra/rua-de-mao-dupla/>>. Acesso em 11 de setembro de 2016.

### 4.3.1 Abertura para o risco na abordagem

De forma resumida, pode-se dizer que o convite para a troca simultânea de casas entre desconhecidos é o dispositivo ativador desse filme, a estratégia usada para que surja sua narrativa, o que “dispara seu movimento não presente” (MIGLIORIN, 2005).

Segundo Lins, em “*Rua de Mão Dupla*, o diretor não filma nem dirige, mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida. Provê o necessário e sai de campo” (LINS, 2005, p.06).

O que propomos aqui é nos determos em um exame atento dessas regras e dessas escolhas de jogadores para refletirmos sobre seus impactos sobre a obra. Ou seja, um exame do “jogo” dentro da perspectiva da enunciação e da produção de sentidos.

Como visto no capítulo 2, os filmes dispositivos costumam expor as regras *básicas* de seu funcionamento logo no início. Nisso, *Rua de Mão Dupla* também é um arquétipo. Vejamos um exemplo do segundo tipo de intertítulo, que aparece no começo de cada sequência, após seu número de identificação.

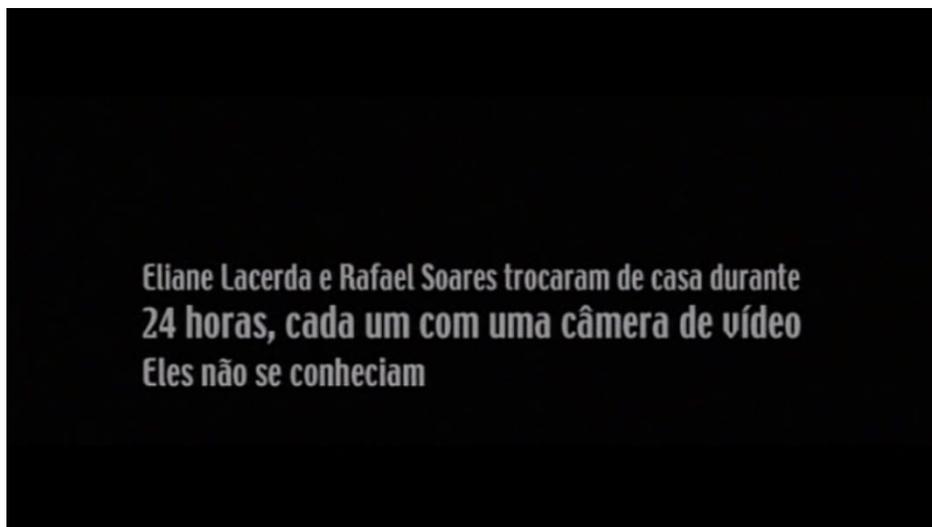


Figura 01- Intertítulo de RMD

Aqui, no intertítulo da sequência “I”, temos a revelação da estratégia de Cao Guimarães para a produção das imagens que veremos a seguir e seu recorte espaço-temporal: cada participante está limitado à casa do “outro” pelo período de 24 horas. Além disso, essas informações básicas também respondem às perguntas que normalmente guiam uma narrativa, tais como: O quê? Quando? Onde? Quem?

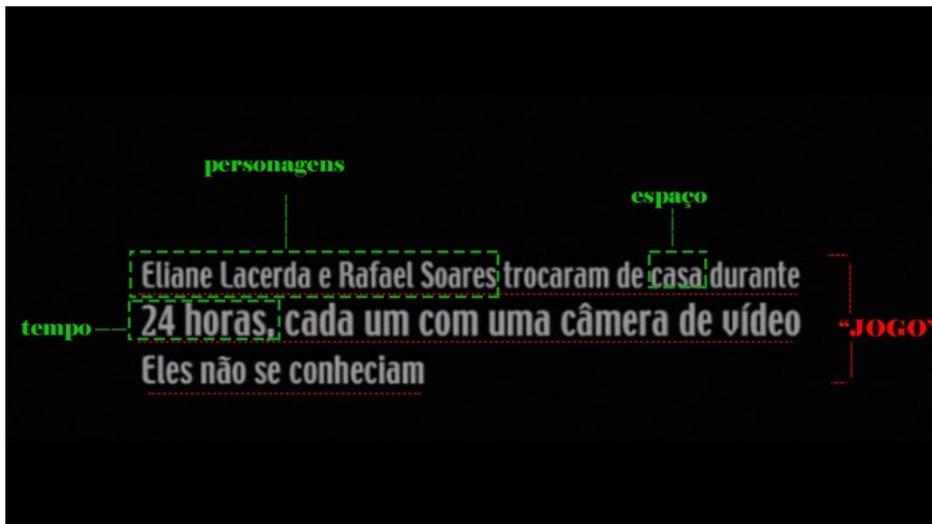


Figura 02- Intertítulo de RMD- comentado

Podemos perceber que tal intertítulo pode servir para explicitar a estratégia ativadora do dispositivo, mas também para preparar o espectador que possa estar acostumado com narrativas mais lineares, dando-lhe um norte que se assemelha a esse modelo, a fim de que este possa se situar diante do que virá a seguir, isto é, a tela dividida, com imagens simultâneas.



Figura 03-Primeiro plano do filme, após o intertítulo que anuncia o dispositivo.

O “presente absoluto” desses tipos de filmes, sobre os quais Migliorin (2005) discorre, também pode ser percebido em *Rua de Mão Dupla*, ainda na observação desse intertítulo. Não é informada ao espectador a localização temporal dessas 24 horas. Nem o mês, nem o dia da semana.

Também não são dadas informações do passado dos personagens. Porque nem o que aconteceu antes, nem o que ocorrerá depois importa, apenas o tempo, presente, no interior do dispositivo.

No sentido das conjecturas de Bouquet (2005), que destaca os filmes dispositivos como semelhantes às instalações artísticas, tanto por seu caráter experimental, quanto por criarem ambiências sensoriais, basta dizer que esse projeto nasceu como instalação para, depois, tornar-se filme.

Quando expostas na Bienal de São Paulo, as imagens de cada participante foram exibidas em telas separadas, dispostas aos pares, de forma que os visitantes da exposição pudessem ver o que as duplas gravaram ao mesmo tempo. Essa disposição criava uma ambiência sensória que acrescentava à experiência a sensação da simultaneidade da experimentação desses participantes.

Diferente das pessoas envolvidas nas gravações, o visitante da exposição poderia estar nas duas casas ao mesmo tempo, ouvir a voz de um participante em uma tela e ver seus objetos em outra, fazendo, assim, conexões e entrando também em outra variação do jogo de “adivinhação” sobre as identidades envolvidas que o filme propõe.

Essa ambiência, em grande parte, foi conservada no documentário através da divisão da tela na vertical, como mostra a figura anterior. A simultaneidade das experimentações de cada dupla é mantida.

No entanto, uma diferença implicada pelos suportes técnicos e que determina novas significações, é que na instalação da Bienal, o visitante poderia estar diante de três pares de telas, escolhendo a ordem desses pares aleatoriamente e se detendo, conforme sua própria decisão, mais ou menos tempo diante de um par. Já no documentário, os pares são dispostos em uma sequência linear, separados e numerados por intertítulos, como comentamos anteriormente. A escolha dessa ordem das duplas é feita, na montagem, pelo diretor. Voltaremos neste ponto.

Para além das regras expostas claramente no começo do filme, existem algumas decisões do diretor<sup>15</sup>, que são mais implícitas, mas que, no entanto, moldam seu “tabuleiro de jogo”.

Podemos supor, por exemplo, que uma pesquisa prévia, mesmo que informal, foi feita no período de produção do projeto, a fim de angariar voluntários para participarem do experimento. Pesquisa que levaria em conta certas características de cada um.

---

<sup>15</sup> Aqui, bem como em toda a análise, concebemos a figura de Cao Guimarães a partir da leitura da obra em questão. Não se trata, portanto, de uma postura crítica em relação ao diretor, mas de apontamentos que surgem da reflexão possibilitada pela observação de seu trabalho realizado em RMD.

Visto que os personagens não se conheciam, a mediação foi feita pelo documentarista. Tendo em mente um perfil dos envolvidos, o diretor selecionou quem iria para a casa de quem. Desses apontamentos, chegamos a perguntas possíveis: Por quais critérios os voluntários teriam sido escolhidos? Por quais critérios as duplas foram montadas?

Não temos acesso à totalidade dessas informações e nosso objetivo não é especular, apenas chamar a atenção para o fato de que critérios diferentes de cruzamento de dados atuam como linhas de delineamento desse dispositivo e geram enunciações distintas. Por exemplo, se o diretor decidisse juntar as duplas por “características em comum”, o resultado poderia ser diferente do que se ele decidisse juntá-las por “características opostas” e essa decisão teria como pano de fundo certas expectativas, mesmo que especulativas por parte da direção.

Apesar de não ter divulgado com exatidão os parâmetros que usou para a composição de cada dupla, no *workshop* “Ver é uma fábula”<sup>16</sup>, Cao Guimarães fez comentários sobre o assunto que nos dão algumas pistas da linha de raciocínio que ele usou: “Quem escolher, né? [...] Tinham coisas assim, meio óbvias, né? Um burguês com um favelado...Mas eu pensei também numas coisas assim, de um arquiteto com um engenheiro...”.

Notemos que o sentido de “oposição” norteou as escolhas do diretor e que as oposições por ele citadas são de ordem diferente. Se as oposições são de natureza distinta, é razoável inferir que as projeções para resultados dos ajuntamentos também.

Como veremos adiante, a terceira dupla participante, a qual o diretor se refere como a junção de um “burguês com um favelado”, composta por Eliane Marta e Roberto Soares é destacada como a que apresenta maior tensão por duas autoras com as quais dialogamos nesta análise. Seria a maior discrepância de estilos de vida entre eles o motivo? Seria isto o que o filme tentou destacar?

Além da escolha das duplas, outra decisão que está dentro da “linha de extremo controle” (MIGLIORIN, 2005) desse dispositivo é a escolha do equipamento. Como dito na sinopse, “uma câmera de vídeo de simples manuseio” foi entregue a cada um dos participantes e supõe-se que instruções mínimas de seu funcionamento lhes foram dadas (FREITAS, 2007).

Essas câmeras também implicam limitações e suas escolhas estão dentro dos “protocolos formais” desse dispositivo, como veremos no item sobre a “fôrma-câmera”, mas, aqui, adiantamos apenas uma questão. É dito na sinopse que os participantes tiveram liberdade total para

---

<sup>16</sup> Workshop CaoGuimarães -Ver é uma Fábula. Workshop gravado durante a exposição "Ver é uma Fábula", em maio de 2013, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6w6zhsZEw9k>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

filmarem o que quiserem *durante* o período de 24 horas. Notemos que essa duração de tempo é do dia de gravação e não da gravação em si.

Novamente, faltam informações, vindas dos realizadores, para estipularmos quanto tempo de gravação cada participante teve precisamente<sup>17</sup>. O que podemos inferir é que decisões do diretor de quantas baterias para essas câmeras e de quantos gigas de memória em seus suportes de captação disponibilizar aos participantes irá refletir no tempo que eles têm, de fato, para a gravação bruta.

Uma inferência que advém dessa é que, no caso de não se ter bateria e espaço de memória o suficiente para gravar 24 horas de seu dia, cada participante faria uma seleção de momentos importantes e que tal seleção seria feita a partir de critérios subjetivos: Quais momentos dentre as 24 horas são dignos de serem captados?

A resposta para essa pergunta vai oscilar de um participante para o outro, mas, independente disso, aqui, uma característica formal-maquínica do dispositivo, associada à decisão do diretor de como trabalhá-la, vai impor aos jogadores a necessidade do corte e da criação de critérios para fazê-lo, alterando suas auto-mise-en-scènes, mesmo que estes não estejam absolutamente conscientes disso. Com isso, concluímos que as potências maquínicas e as decisões sobre como atualizá-las também modificam enunciações possíveis.

Discorreremos mais sobre outras implicações do constructo de Cao Guimarães posteriormente, ao falarmos da etapa da Filmagem. Há muito a se observar nesse “dispositivo de filmagem organizado com precisão pelo diretor” (LINS, 2005, p. 03), atentando à sua colocação prévia de elementos, apontada como uma máquina, com a impressão de seu estilo, para a *captação do real*.

Mas, agora, é prudente nos determos nesse ponto. Como apontado por Lins (2005) e por Migliorin (2005), existe um grande grau de “desprogramação” nesse projeto.

Cao Guimarães não acompanha seus personagens e, mesmo que arquitete um dispositivo muito preciso, o diretor não pode prever, com exatidão, o que eles farão e como montarão suas auto-mise-en-scènes. Os personagens podem se colocar no sentido totalmente contrário do esperado pelo diretor e ele não estaria lá para reverter tal situação, mesmo que tivesse essa intenção. Essa é a linha oposta ao do extremo controle, a chamada linha da “extrema abertura” correndo em seu filme, é a sua *abertura para o risco*.

---

<sup>17</sup> Segundo Lins (2005), o material bruto filmado por cada participante não ultrapassou uma hora, um tempo bem curto, se comparado à duração do dia da filmagem.

O risco que o diretor corre é cúmplice e só pode existir pelos riscos que os personagens decidem correr. Cao Guimarães não pode prever o que seus personagens farão durante as vinte quatro horas, porque nem mesmo eles podem. Não sabem o que vão encontrar, não sabem como vão reagir. Se colocam à mercê da experiência proposta, deixando que a situação no interior do dispositivo gere ferramentas para a elaboração de suas auto-mise-en-scènes e de suas fabulações. O diretor coloca seu filme sob o risco, os personagens colocam a si mesmos.

#### 4.3.2 Defrontação com os “roteiros” sociais

As primeiras roteirizações do cotidiano com os quais RMD se depara são as oposições de arquétipos sociais contidas no imaginário coletivo. O diretor usa certas predefinições de perfis associados às ocupações na cadeia de produção e “esperadas” diferenças que existiriam entre eles como parâmetro para montar suas duplas. Pensamento manifesto na Abordagem que irá se manter coerente na Montagem.

Na primeira dupla, temos Eliane Lacerda, uma oficial de justiça e Rafael Soares, que é produtor musical. Além das diferenças entre gêneros, existe, no imaginário, a caracterização de um oficial de justiça como alguém mais sério e organizado e a de um produtor musical como alguém mais despojado; Na segunda dupla, a troca de casas é entre um arquiteto e um engenheiro. Como o próprio diretor comenta, existe uma convenção em nossa sociedade de que estes perfis apresentem uma oposição entre um olhar “estético” e um olhar prático: “Você vê a preocupação estética de um arquiteto, que é natural e uma preocupação prática do engenheiro, né? Que é também muito natural”<sup>18</sup>, comenta o diretor; Por fim, na terceira dupla, existe a diferença de gênero textual com os quais os participantes trabalham (Roberto Soares é, nas palavras do diretor, poeta marginal e Eliane Marta é escritora-pedagoga) que pode representar, na roteirização do imaginário coletivo, uma oposição também entre um perfil despojado e um perfil mais tradicional. Nessa dupla também está a maior discrepância de condições socioeconômicas, que desloca esses personagens para a rota dos preconceitos entre classes sociais.

Essas oposições só podem ser esperadas quando os roteiros sociais que conferem características às pessoas pelas ocupações que exercem na cadeia de produção estão atuando. Sob o

---

<sup>18</sup> Workshop Cao Guimarães-Ver é uma Fábula. Workshop gravado durante a exposição "Ver é uma Fábula", em maio de 2013, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6w6zhsZEw9k>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

efeito desses roteiros, esperamos que a visão de um arquiteto seja diferente da de um engenheiro pelo simples fato de um ser arquiteto e o outro engenheiro.

O filme reforça essa ligação entre o posto ocupado na cadeia produtiva e a identidade, ao colocar na legenda de apresentação dos personagens, entre as pouquíssimas informações sobre eles fornecidas, essa ocupação, do mesmo modo como é feito nos modelos jornalísticos da mídia tradicional.



Figura 04- Informações sobre os participantes disponibilizadas em RMD

Acostumados a ver as pessoas sendo identificadas pelas tarefas que realizam, quando recebemos essas informações sobre os participantes, começamos a fabular sobre como eles são, ligando-os aos perfis “esperados” de cada profissão, dando início ao jogo de adivinhação que o filme desenvolve conosco.

A divisão da tela em duas, em primeira instância, é o que promove a sensação de simultaneidade das experiências, mas também pode reforçar a ideia de oposição entre esses perfis, porque podemos associá-la à interface dos jogos de videogame nos quais dois participantes competem.

Em certos sentidos, essas oposições e esses papéis pré-definidos são confirmados quando o engenheiro Mauro Neuenschwander dedica boa parte de sua narração no apartamento de Paulo Dimas para comentar os problemas estruturais do prédio e da má conservação do lugar, ou quando Eliane Marta faz comentários preconceituosos em relação a casa e a vizinhança de Roberto Soares, encarnando o papel da “burguesa no ambiente favelado”, por exemplo (Lembrando que

esses depoimentos foram selecionados entre todo o material entregue por estes participantes na montagem).

No entanto, diferente do que costuma ocorrer nos formatos jornalísticos, os personagens de RMD são apresentados em várias camadas, o que os torna mais complexos do que as primeiras definições a eles associadas: Na primeira camada, conhecemos esses personagens “bisbilhotando” suas coisas juntamente com o outro personagem; Na segunda, observamos o que o olhar *voyeur* desse personagem diz sobre ele mesmo; Na terceira, ouvimos seu depoimento sobre o outro, sobre a experiência e sobre si mesmo e na quarta ouvimos as impressões de outro personagem sobre ele.

Mesmo que algumas dessas camadas sejam apresentadas concomitantemente, elas vão se sobrepondo para o espectador para que este acrescente informações aos perfis dos personagens. Dessa forma, Mauro não é apenas um engenheiro, mas um engenheiro que gosta de pornografia e de ambientes mais calmos (Paulo Dimas identifica vários itens de pescaria na casa de Mauro e este, em seu depoimento final, reclama do excesso de barulho da casa do arquiteto) e Eliane, não é apenas uma burguesa insensível aos costumes e dificuldades de quem tem menor poder aquisitivo que o seu, ela é uma mulher solitária, preocupada com sua aparência (Roberto sinaliza itens que demonstram preocupação com dietas na casa da escritora), que gosta de literatura erótica, por exemplo.

Baseados em informações dadas pelos realizadores, podemos dizer que RMD também foi pensado com o intuito de interagir com os roteiros do imaginário coletivo relacionados aos modos de habitabilidade e a solidão urbana. De acordo com o site oficial do diretor Cao Guimarães: “‘Rua de Mão Dupla’ é um projeto que trata essencialmente da realidade do indivíduo urbano que vive só”. Por esse motivo, todos os personagens escolhidos são pessoas com mais de vinte e cinco anos que moram sozinhas na capital Belo Horizonte.

Existem também roteiros e predefinições de personagens no imaginário coletivo e nos modelos midiáticos para significar e representar a solidão urbana. RMD se diferencia um pouco desses modelos, porque não pede aos seus personagens para que falem sobre essa solidão, mas faz com que os personagens a sintam durante o experimento.

O costume com um ambiente e uma forma de habitabilidade que gera uma sensação de conforto e apazigua a solidão é rompido quando os personagens são transportados para ambientes desconhecidos. Na casa de outro, a solidão que está ligada à sensação de não pertencimento e ao sentir-se “deslocado” em um ambiente, vem à tona.

Essa sensação é expressa em vários trechos de depoimentos dos personagens. Rafael Soares descreve assim o que sentiu: “uma sensação de...de não ter alguma coisa. Uma falta de...né? Daquela coisa que vem de dentro mesmo, assim, que é o estar, estar em paz, estar em casa.”; Eliane Lacerda, sua dupla, comenta de uma “sensação de estranhamento” e uma “solidão, principalmente a noite...e um pouquinho de opressão”; Mauro Neuenschwander atribui o desconforto que sentiu às condições estruturais do local, ligando a forma de habitabilidade ao sentimento : “é uma obra famosa, mas bem difícil de se conviver dentro dela, pelo menos dentro dos meus parâmetros de habitabilidade” e Roberto Soares confessa ter chorado muito e até sentido dor de cabeça “de tanto pensar” em coisas como se sentir “preso” e ao mesmo tempo “livre”, na casa de Eliane Marta.

Alguns desses defrontamentos com roteiros sociais são pensados pelo diretor, como a oposição de universos das duplas por combinações de estereótipos instalados no imaginário coletivo, outros não. Nascem da própria imersão do filme em outras partilhas. São inscrições, marcas deixadas no filme que testemunham configurações sociais.

Mas até os roteiros sociais que estão inicialmente dentro das expectativas do diretor, não têm garantia de se manifestarem. Isso porque, na etapa da abordagem em um documentário-dispositivo, esses temas são instalados como questões em potência, que podem ou não se atualizar. Não há um controle extremo dos resultados.

Todo documentário, aliás, todo filme apresentará diálogos com as roteirizações prévias que se instalam na sociedade, porque a “arte inscreve em si sentidos da comunidade” (RANCIÈRE, 2001, p.). O que muda em um documentário-dispositivo é a forma como se trabalha com os roteiros sociais *com os quais se tem consciência de se estar trabalhando*: existe uma predileção para a troca da “roteirização” pela “expectativa”, das teorizações por questões em potência, na etapa de abordagem e de captação das imagens.

No entanto, a defrontação com esses roteiros retorna na mesa de edição, no momento no qual o diretor vai selecionar e ordenar segmentos, criando e reforçando sentidos.

### 4.3.3 Auto-mise-en-scènes

*Rua de mão dupla* abre bastante espaço para as auto-mise-en-scènes de seus personagens. Para Lins, nesse filme, a mise-en-scène do autor “se apaga em favor da auto-mise-en-

scène do personagem, cedendo lugar ao outro, favorecendo seu desenvolvimento, dando-lhe tempo e campo para se locomover” (LINS, 2005, p.06).

De fato, Cao Guimarães não se coloca em cena, sua operação, neste sentido, está mais na constituição da demanda reflexiva-imaginária dos participantes.

Como dito anteriormente, a auto-mise-en-scène dos personagens é composta em dois movimentos reflexivos-imaginários: No primeiro, o personagem atua baseando-se na demanda social que imagina e, no segundo, na demanda audiovisual.

As demandas sociais imaginadas por cada personagem vão depender do convívio de cada um e da sua resposta-reativa pessoal. A própria identificação por ocupação na cadeia de produção, que mencionamos anteriormente, por exemplo, pode transformar-se em demanda, tornando esse movimento de identificação cíclico. Nesse caso, a imagem de um arquiteto relacionada no imaginário coletivo a um olhar mais estético, pode ser revertida por Paulo Dimas em demanda reflexivo-imaginária, fazendo com que ele se preocupe em produzir imagens “mais estéticas”, isto é, mais bem compostas, para responder positivamente a tais expectativas, por exemplo.

Analisar a constituição das demandas reflexivo-imaginárias sociais que permeiam as mise-en-scènes dos personagens está além de nossas competências analíticas<sup>19</sup>, por isso nos ateremos ao que podemos inferir com mais precisão, isto é, à demanda audiovisual, que é colocada para o personagem pelo diretor e que sofre influência do repertório audiovisual instalado no imaginário coletivo.

O que está implícito na demanda de Cao Guimarães que pode refletir na mise-en-scène de seus personagens, em *Rua de Mão Dupla*?

Primeiro, o objetivo da experiência é colocado sobre o “outro”, o que projeta nos participantes o papel de investigadores. Eles não estão ali apenas para desfrutarem um dia na casa de um estranho, devem descobrir quem esse estranho é. O dispositivo força sobre eles um perfil *vouyer*. Essa demanda faz com que os personagens especulem e procurem por vestígios, cria neles um olhar atento aos pequenos detalhes. Como no caso de Eliane Marta, que observa a cor dos fios

---

<sup>19</sup> Análises desta ordem são feitas em outros campos do conhecimento. Fernanda Silva Chaves (2013) disserta sobre RMD, segundo a perspectiva da Análise de Discurso, destacando as projeções de *ethé* que os personagens lançam sobre si mesmos e sobre os outros, assim como a presença de “simpatia”, “antipatia”, “empatia”, “consenso” e “conflito” presente em seus discursos. Observando os discursos que perpassam as falas dos personagens, assim como os *ethé* que projetam, a autora traz uma inferência sobre a constituição dos perfis dos participantes, ou seja, em nossos termos, da composição de suas auto-mise-en-scènes.

de cabelo encontrados em uma escova e de Roberto Soares, que filma uma ponta de cigarro de maconha jogada no vaso sanitário.

Outro fator implícito na demanda do diretor ocorre quando este se coloca como “ausente”, deixando a liberdade, mas também a responsabilidade pelas imagens produzidas com os participantes. O ser “responsável pela produção das imagens” projeta nos participantes o papel de cineastas. Por isso, podemos perceber que a experimentação que realizam não está só relacionada ao ambiente, mas ao próprio ato de filmar.

Os participantes demonstram preocupação em fazer “planos estéticos” que não sejam apenas descritivos do ambiente e dos possíveis anfitriões: Mauro Neuenschwander filma o banheiro de seu anfitrião através de um refil de papel higiênico; Paulo Dimas, sua dupla, simula uma masturbação, movimentando a câmera enquanto vê uma das imagens das revistas de Mauro, além de apresentar a coleção de CDs de seu anfitrião colocando um por um deles em cima de um tabuleiro de bingo; Roberto Soares faz movimentos circulares com a câmera ao filmar um presépio e movimentos da esquerda para a direita, simulando uma leitura de um poema pornô que encontra na casa de Eliane Marta; Rafael Soares filma os movimentos em espiral de um dos enfeites da casa de Eliane Lacerda e esta utiliza compulsoriamente a ferramenta “zoom” de sua câmera.



Figura 05-Mauro Neuenschwander filma o banheiro de Paulo Dimas através de um refil de papel higiênico



Figura 06- Paulo Dimas apresenta a coleção de CDs de Mauro em cima de um tabuleiro de bingo



Figura 07-Rafael Soares filma os movimentos em espiral de um dos enfeites da casa de Eliane Lacerda

Também é possível notar uma preocupação geral com a estruturação da narrativa. Como o modelo de narrativa clássica é mais conhecido, podemos observar sua influência na formação das demandas reflexivo-imaginárias e, por conseguinte, nas construções narrativas feitas pelos participantes.

Existe, por exemplo, a preocupação em mostrar uma passagem de tempo sequencial.

Como a proposta do diretor é de que cada participante passe 24 horas na casa do outro e nos modelos clássicos a passagem cronológica é linear, todos os participantes produzem imagens

para mostrar essa duração, utilizando duas formas diferentes: alguns optam por mostrar relógios em momentos do dia, outros filmam as janelas das casas, mostrando a variação da luminosidade (outros fazem as duas coisas).



Figura 08 e 09 - Eliane Marta  
filma o céu pela janela de  
Roberto Soares



Figura 10 e 11- Rafael Soares  
filma um relógio na Casa de  
Eliane Lacerda

Outra preocupação presente nas imagens, que pode advir do contato com narrativas clássicas, adicionado à demanda do diretor, é a necessidade de um personagem que impulse a ação. Se os participantes apenas fizessem imagens das casas, a clareza da proposta, isto é, o entendimento de que essas imagens estão sendo feitas por pessoas que não conhecem os donos das casas e que estão ali por 24 horas, talvez fosse comprometida. Afinal, qualquer um, inclusive os donos das casas poderiam ter feito tais imagens. Embora, na montagem final, o intertítulo colocado pelo diretor resolvesse a questão, ela parece estar na demanda reflexivo-imaginária dos participantes, fazendo com que eles se incluam como personagens de diversas formas na filmagem.

Três deles optam por comentarem suas experiências<sup>20</sup>, incluindo-se como personagens narradores: Rafael, Mauro e Eliane Marta. O primeiro faz poucos comentários sucintos, normalmente especulando sobre quem poderia ser sua anfitriã, o segundo descreve em tom de quem realiza um inventário técnico a situação estrutural do apartamento, além de descrever a própria experiência (“Bem, estou entrando aqui na casa do meu hóspede...Hóspede não, anfitrião...”)

<sup>20</sup> Não podemos afirmar com certeza se apenas esses três participantes optaram pela narração em off. Primeiro pela coincidência de um participante de cada dupla fazer esta opção: não poderiam dois integrantes de uma mesma dupla escolher a narração como forma de expressão, ou o contrário? Segundo porque se o primeiro caso ocorresse, a compreensão do filme poderia ser comprometida, pois no emparelhamento das imagens, pela tela dividida na vertical, poderia ocorrer simultaneidade sonora, se ambos participantes falassem no mesmo instante. Por esses motivos acreditamos ser razoável que o diretor tenha interesse de que apenas um participante de cada dupla fale durante as imagens e que ele possa ter intervindo a favor do mesmo (possivelmente na montagem).

terceira tece mais comentários opinativos sobre os pertences de seu anfitrião (“o pirata de cabeça pra baixo é engraçado...”).

Todos os participantes também se incluem como personagens imageticamente. Porém, adotam estratégias diferentes para isto: Paulo Dimas, por exemplo, não narra sua experiência e não se filma diretamente, mas decide por uma câmera subjetiva, mostrando que há um personagem presente quando interage com as coisas da casa de Mauro, assistindo a televisão, simulando uma masturbação, jogando bingo, ou tirando objetos do lugar.

Alguns personagens se filmam através de reflexos em espelhos, telas e até em um quadro. Outros filmam partes de seus corpos, como Eliane Marta, que se filma brincando com o cachorro de Roberto Soares e Eliane Lacerda, que filma seus passos, enquanto se desloca na casa de Rafael.

Rafael Soares adota uma estratégia de atuação ficcional. O participante filma a si mesmo simulando ações rotineiras como ler um jornal, ou dormir.

De uma forma ou de outra, o entendimento de que é preciso que haja um personagem, quer pela clareza da proposta, ou pela coerência com o modelo narrativo clássico, afeta a construção de mise-en-scène dos participantes, mesmo que esse movimento não seja plenamente consciente.



Figura 12- Eliane Marta brinca com o cachorro de Roberto Soares



Figura 13- Mauro Neuenschwander filma seu reflexo no quadro



Figura 14- Roberto Soares filma seu reflexo no espelho



Figura 15- Rafael Soares se filma "lendo o jornal"

Como visto anteriormente, com Nichols (2005), o documentarista, posiciona-se em relação às auto-mise-en-scènes de seus personagens. Apesar do gesto de “apagar” sua mise-en-scène diante da dos participantes de RMD, Cao Guimarães atua sobre eles como um *scriptor*, ou seja, fornece uma série de instruções explícitas (que incorporam outras, implícitas) que atuam como um conjunto de programações dentro das quais alguns caminhos são possíveis.

#### 4.4 FILMAGEM

Na etapa da Filmagem estão os diferenciais mais marcantes dos documentários-dispositivos, pois é nela que, apesar de toda a precisão investida na construção dos dispositivos, o real encontra fissuras para se manifestar.

Mas aqui, como nosso intuito é refletir sobre o pensamento da montagem, isto é, a “seleção e ordenação” capaz de construir discursos políticos, de que nos fala Rancière, abordaremos a etapa da Filmagem, pensando em sua relação com a construção imagética final- o filme.

Discorreremos sobre as significações que os espectadores podem ter das imagens desse documentário por suas associações com: as circunstâncias das tomadas; a indicialidade das imagens-câmera e das fôrmis-câmeras e a subjetividade dos sujeitos-da-câmera. Elementos que são da etapa da Filmagem, mas que se consolidam na montagem.

##### 4.4.1 Tomadas e imagens-câmera

A relação que os espectadores de documentários estabelecem com as tomadas é essencial em *Rua de mão dupla*. Ao ver este filme, sabendo ser ele um documentário, o espectador lança um olhar para além das imagens que vê, um olhar para as circunstâncias da tomada, as circunstâncias de mundo que deram origem a essas imagens reflexas. Ele crê, por conta dos consensos sociais envolvidos, que essas imagens que compõem o filme carregam, em si, o testemunho dessas circunstâncias.

É sob essa relação e essa crença que RMD constrói a significação da maioria de suas imagens. Seleccionemos aleatoriamente um plano filme.

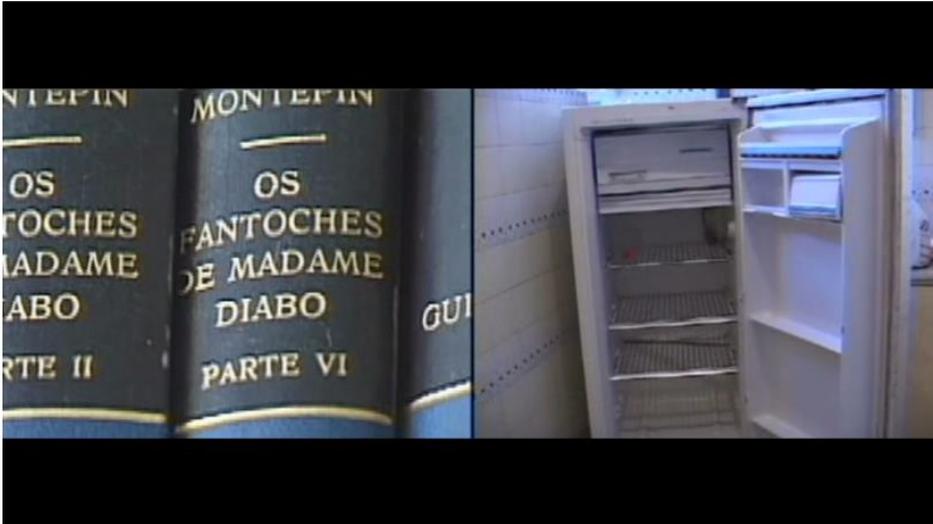


Figura 16- Plano de RMD

Ao anunciar as circunstâncias de captação, através de intertítulos antes de cada sequência, o filme reforça essa direção do espectador para o “além da imagem”. As imagens-câmera que vemos neste plano nos mostram um conjunto de livros e uma geladeira vazia, mas é a circunstância da tomada, que nos foi anunciada anteriormente, isto é, a proposta das trocas de casas, que faz com que olhemos para elas sabendo que a geladeira vazia foi filmada por Eliane Lacerda, que está passando um dia na casa de Rafael Soares, que ela não o conhece e que os livros foram filmados por Rafael Soares, na casa de Eliane, nas mesmas condições.

Sabemos também que ambos estão em uma missão de descobrir como seriam seus anfitriões e nós, espectadores, estamos na mesma missão, explorando os ambientes através desses personagens “avatars”, pois o olhar do sujeito-da-câmera se consolida no espectador. Essa circunstância do “jogo” que envolve o filme torna a geladeira vazia uma pista de que Rafael Soares não come em casa, trazendo talvez o adjetivo “rueiro” para a configuração de seu perfil, assim como torna os livros em referências sobre os gostos de Eliane Lacerda.

As circunstâncias das tomadas também nos remetem, por exemplo, ao fato de que estando na casa de um desconhecido, podendo explorar e filmar o que quiser, Eliane Lacerda decidiu filmar a geladeira vazia. Como espectadores envolvidos no jogo de adivinhação dos perfis proposto pelo filme, inferimos que a geladeira vazia chamou a atenção de Eliane e lhe atribuímos características a partir desta conclusão. Ou seja, a circunstância da tomada, aqui, torna essa imagem da geladeira uma imagem do olhar de Eliane.

A crença no caráter indicial da imagem-câmera e na sua ligação com realidades do mundo histórico em documentários, assim como no compromisso ético do documentarista de ser sincero em suas asserções também é importante para a significação das imagens de RMD.

É esta crença que autentica a imagem de uma geladeira vazia como a “imagem da geladeira vazia de Rafael Soares, gravada por Eliane Lacerda, no dia em que ela ficou na casa dele, mesmo sem o conhecer”. Crença que vem exclusivamente de um contrato consensual - O público toma uma postura assertiva com respeito ao conteúdo proposicional do filme apenas por reconhecer a intenção assertiva do cineasta. (CARROL, 2005).

Esse contrato de credibilidade é fundamental em todos os documentários e filmes-dispositivos, mas ganha uma importância especial nessas imagens de RMD, porque se trata de seqüências de vários planos de objetos comuns, que não são imageticamente ligados entre si ou aos personagens. Sem esse consenso, a imagem feita por Rafael, por exemplo, poderia ser a imagem de livros de uma biblioteca, captada em qualquer outra circunstância ou até mesmo retirada de um arquivo e inserida na montagem.

#### **4.4.2 Sujeitos-da-câmera**

Em RMD, temos contato com sete sujeitos-da-câmera, ou seja, sete “olhares” carregados de subjetividades diferentes: seis são dos personagens e um é o do entrevistador, presente nos depoimentos.

O olhar do entrevistador é o mais objetivo. Sabemos de sua presença porque todos os personagens constroem seus depoimentos na forma de respostas a um roteiro semelhante e porque alguns deles falam com ele, como quando Eliane Marta aponta a direção de um objeto usando esse entrevistador como referência: “Eu me vi quando eu vi a antologia do Manuel Bandeira, é...com esse pedaço de jornal atrás, que ta aí atrás de você”.

Como dito anteriormente, o olhar do sujeito-da-câmera se torna o olhar do espectador. Na perspectiva do entrevistador, temos os personagens enquadrados em planos médios fixos, no interior da casa de seus anfitriões, olhando em nossa direção. A falta de movimento em quadro e a duração prolongada da mesma imagem, isto é, da imagem dos participantes, faz com que prestemos mais atenção aos conteúdos verbais.

Os personagens falam sobre o que acharam da experiência, descrevem o perfil que imaginam para seus anfitriões, justificam o porquê das características que lhes atribuíram e analisam quais pontos de semelhança e diferença há entre eles.

Sob esse mesmo ponto de vista, vemos no outro lado da tela o anfitrião, em sua própria casa, também olhando para a câmera, em silêncio, como se estivesse ouvindo o depoimento do outro participante da dupla. Trata-se de uma simulação. Cao Guimarães diz ter obtido essas imagens, pedindo aos participantes para ficarem imóveis diante da câmera por 15 minutos. Mas a subjetividade dessas imagens, também criada no emparelhamento feito na montagem, nos faz querer admiti-las como sendo as reações dessas pessoas ao que delas foi dito, em alguns momentos.

O olhar objetivo do entrevistador, que passa a impressão de registro imparcial dos depoimentos, é reflexo da posição que o diretor toma em sua obra. Assim como Cao Guimarães, nas palavras de Lins, se “retira” nas gravações, esse olhar “retira” sua subjetividade. Por isso, o espectador não o identifica como sendo o olhar de alguém. É como se a câmera registrasse os depoimentos sozinha.

A situação com os outros seis olhares é totalmente inversa. É pré-requisito para que o espectador jogue o jogo de adivinhações proposto pelo filme que ele reconheça que há um sujeito sustentando a câmera, não só fisicamente, mas lhe emprestando seu olhar, para ver as imagens produzidas por esse sujeito como pistas de quem ele é. Identificando as subjetividades nas imagens dos participantes, o espectador vai construindo mentalmente um perfil para cada um.

A identificação das subjetividades nas imagens é influenciada por outras informações que o filme oferece para a construção dos perfis e vice-versa. Esses perfis são construídos no cruzamento de dados. Além disso, nossa própria subjetividade, enquanto espectadores, interfere no julgamento da subjetividade das imagens, porque, como dissemos, o sujeito-da-câmera se completa no espectador.

Por exemplo, um intertítulo nos informa de antemão que Mauro Neuenschwander é um engenheiro, o que pode nos remeter à roteirização do imaginário popular que qualifica pessoas que trabalham com engenharia como portadoras de “olhares mais técnicos”. Somada a essa informação, temos a longa descrição verbal que Mauro faz do apartamento de Paulo Dimas e do Edifício Niemayer, no qual este se encontra, contendo observações sobre a estrutura do lugar. Por fim, temos as imagens produzidas por Mauro, que demonstram um olhar atento aos detalhes de conservação e estrutura do imóvel.



Figura 17- Rachadura em vaso sanitário gravada por Mauro



Figura 18- Mauro faz comentários sobre a fiação exposta



Figura 19- Mauro faz comentários sobre a pia mal encaixada no banheiro



Figura 20- Armário de Paulo Dimas sustentado por um tijolo

Pela junção, ou pela mútua interferência dessas informações o filme nos leva a uma conclusão sobre o perfil do participante.

#### 4.4.3 Fôrma-câmera

Já comentamos alguns dos pontos deste subitem no decorrer desta análise, como por exemplo, a interferência das possibilidades maquinicas no tempo real de filmagem. Conforme a sinopse oficial do filme, cada participante recebeu do diretor uma “câmera de vídeo de simples manuseio” para filmar o que quisesse no período de 24 horas. No entanto, a duração e a quantidade de baterias, assim como de fitas de mdv, usadas neste tipo de filmadora é que ditaram o tempo de filmagem que os participantes tiveram, de fato. Essa imposição da câmera provoca uma cadeia de decisões: Primeiro, a decisão do diretor, de quantas baterias e fitas fornecer (o suficiente para 24 horas ou não) e depois as decisões de corte e seleção de prioridades dos participantes, a depender desse tempo de filmagem. Decisões que fomentam uma linha de montagem.

Outro ponto é a característica reflexa das imagens-câmera, produzidas por esses aparelhos, que reforçam sua ontologia indicial, fazendo com que aceitemos as imagens do filme como registros de realidades e pensemos na tomada, isto é, no momento e na circunstância de mundo nos quais essas imagens foram captadas.

Além disso, temos as experimentações das possibilidades de produção de imagens dessas câmeras como parte da exploração realizada pelos participantes. A ferramenta *zoom*, por exemplo, atrai a curiosidade dos participantes em geral.

## 4.5 MONTAGEM

Neste item dissertaremos sobre a etapa da montagem ou, melhor, da edição do filme de fato. Porém, mantendo a ideia que temos mostrado nesta análise de que o pensamento da montagem se constrói em mútua interferência com outros elementos e momentos do filme.

### 4.5.1 A ordem dos planos

Cao Guimarães afirma ter usado como parâmetro na montagem de RMD a manutenção da sequência cronológica e procurado resistir a “tentação” de associar as imagens dos lados opostos da tela.<sup>21</sup>

Em termos de ordenamento dos planos pela montagem temos, de fato, uma preocupação com a passagem das 24 horas nas seis sequências dos personagens. Em meio aos muitos planos detalhes de objetos, aparecem intercaladamente planos que marcam essa passagem: são relógios marcando as horas, janelas que mostram a mudança da luminosidade, programas de TV, ou imagens dos mesmos cômodos das casas, antes iluminadas naturalmente e depois com lâmpadas artificiais.

Aqui, vemos a cooperação entre o pensamento de montagem realizado na captação, na escolha da posição da câmera, e a montagem feita no processo de edição, comentada por Reisz e Millar (1978). Como os próprios participantes se preocuparam em produzir imagens que narrassem a passagem de tempo, filmando a mesma janela, durante o dia e durante a noite, por exemplo, o diretor pôde intercalar essas imagens com planos dos objetos, dentro de um espaçamento razoavelmente regular, produzindo a sensação da passagem das 24 horas.

---

<sup>21</sup> Workshop Cao Guimarães-Ver é uma Fábula. Workshop gravado durante a exposição "Ver é uma Fábula", em maio de 2013, no Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6w6zhsZEw9k>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

Outro tipo de lógica de ordenação dos planos que podemos reparar em algumas seqüências de RMD é a da sucessão de etapas de envolvimento emocional dos personagens, que é conjugada com as etapas de apresentação dos lugares.

Vamos analisar como exemplo a seqüência do personagem Mauro Neuenschwander.

A seqüência de imagens da segunda dupla de participantes, formada por Paulo Dimas e Mauro Neuenschwander dura 11 minutos e 07 segundos. Do lado esquerdo da tela podemos acompanhar as imagens feitas por Mauro.

Primeiro, temos um plano-sequência de mais de um minuto, de enquadramentos amplos, no qual a câmera percorre o apartamento de Paulo Dimas. Este plano, apenas com som ambiente, funciona como o primeiro olhar, mais geral, que situa o personagem e o espectador, apresentando o lugar. Temos a impressão de que Mauro acabou de chegar e está conferindo as informações mais básicas, como o número de cômodos do apartamento, por exemplo.

Depois, temos a primeira marcação de passagem do tempo: um plano de um segundo mostrando o exterior do apartamento, através da janela. Nele vemos o céu claro, indicando que ainda é cedo. Este plano reforça a ideia do “primeiro olhar” contida no plano anterior porque indica, que pelo horário, Mauro acabou de chegar.

Em seguida, temos mais três planos-sequência que totalizam em torno de cinco minutos e meio. Nesses planos, Mauro vai caminhando pelo interior do apartamento como no plano inicial, mas agora, ele cria uma narrativa de apresentação do lugar para o espectador. Em voz *over*, o engenheiro descreve para seu interlocutor o que vai encontrando no apartamento e vai dando seus palpites sobre como deve ser o dono delas.

Enquanto descreve e comenta o que encontra, Mauro destaca alguns desses objetos através do uso do zoom da câmera, criando dentro de seus planos-sequência enquadramentos diversificados. Nota-se agora não mais o primeiro olhar de localização geral do plano inicial, mas um olhar concentrado, marcado pela intenção de cumprir o jogo proposto: explorar a casa de seu anfitrião com o intuito de descobrir sua identidade. É como se, após ter se situado e se instalado no apartamento, Mauro estivesse pronto para jogar, de fato, embora o tom de voz de sua narração demonstre um pouco de desânimo.

Os próximos dois minutos e dezessete segundos são preenchidos praticamente por planos mais rápidos e mais fechados, também acompanhados de descrições e comentários, por parte do engenheiro, excetuando mais um plano da janela, no qual vemos o céu mais cinzento da tarde, usado como marca da passagem do tempo.

Nessa sequência, ainda acompanhamos Mauro empenhando em adivinhar o perfil de seu anfitrião, no entanto, outro tema é colocado para nós, que é o “olhar técnico” do engenheiro: temos um plano de um banheiro no qual a pia não se encaixa, enquanto ouvimos um discurso sobre “os grandes problemas da arquitetura moderna”, um plano detalhe de uma rachadura no vaso sanitário, do trincado no vidro de uma janela, enfim, toda uma construção imagética desse argumento.

Lembramos a sinalização de Reisz e Millar (1978) do trabalho conjunto realizado na sequência das imagens: Mauro é responsável por fazer esses planos, o que indica que esses problemas no apartamento chamaram a atenção do participante, mas Cao Guimarães seleciona e concentra esses planos em uma parte da sequência do engenheiro, construindo e reforçando um argumento.

Depois dessas sequências focadas no jogo, a narrativa começa a se esvaziar, dando a impressão de que o participante se cansou de jogar. Primeiro temos, um plano do engenheiro acendendo a luz de um cômodo, mostrando que já não há luz natural entrando no apartamento, esse plano é conjugado com outros dois planos de janelas, para mostrar que anoiteceu. Em seguida, temos um plano rápido da geladeira aberta e mais de dez segundos de imagens de uma barata, que anda calma e lentamente pelos azulejos da cozinha.

A construção do desinteresse é reforçada por dois planos, praticamente estáticos e relativamente longos, um de um tecido preto, de forma que a tela toda seja ocupada, e outro, semelhante, de uma parede branca. Ficamos quase um minuto do filme olhando para esses “nadas”, o que é muito tempo, se tivermos em conta a duração total de 11 minutos de filmagem de Mauro (Lembramos que o tempo que cada imagem fica na tela é decidido na montagem).

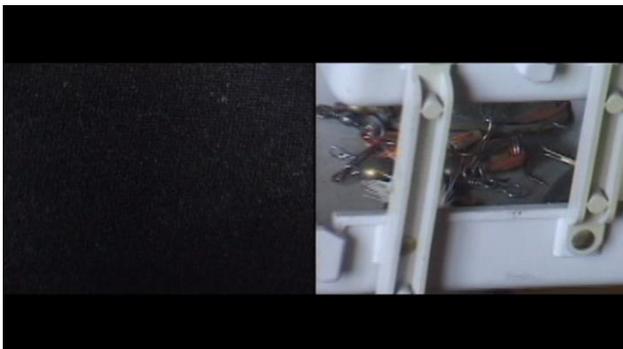


Figura 21- Frame de RMD- do lado esquerdo, a imagem de "tela preta" feita por Mauro



Figura 22- Frame de RMD- do lado esquerdo, a imagem de "tela branca" feita por Mauro

Depois, ainda resta uma pequena sequência de planos de enfeites e coisas do cotidiano, como um vidro de complexos vitamínicos; o plano do banheiro filmado através do rolo de papel higiênico, que pode ser interpretado como uma tentativa de exploração de outras possibilidades, já que as coisas de seu anfitrião já tinham perdido a graça e uma sequência de imagens dos quatro telefones que Paulo Dimas possui em sua casa, fato que parece ter chamado a atenção de Mauro.

Como podemos perceber, tanto a duração das 24 horas, quanto a passagem de estados de espírito do personagem (meio inibido- se situando, compenetrado no jogo e desinteressado) durante esse período são construções do ordenamento dos planos e que a significação individual dos planos é alterada pela sequência como um todo.

Para além do ordenamento dos planos em cada sequência dos seis personagens, existe o ordenamento das três sequências de duplas. Segundo Chaves (2013), a modulação de RMD se dá na forma de uma “tensão dramática crescente, capaz de criar no espectador um envolvimento emocional progressivo e exigir-lhe um investimento intelectual reforçado à medida que a história vai sendo desenrolada.” (CHAVES, 2013, p.71). Podemos notar uma “hostilidade crescente da primeira para a terceira dupla” (LINS, 2005, p. 10), “em uma tensão dramática progressiva que culmina com a cena final: o choro de Roberto Soares, o clímax” (CHAVES,2013, p. 146).

Por um movimento consciente, ou não, a ordem das duplas também apresenta um movimento crescente da discrepância socioeconômica entre os personagens. Na sequência I, observamos mais diferenças em termos de gostos de decoração entre as casas de Eliane Lacerda e Rafael Soares e nos depoimentos finais há pouca menção a este assunto. Apenas um comentário de Eliane, mas que no contexto, não soa ríspido, porque a personagem está se referindo à falta de vestígios de que o morador da casa fique muito tempo por lá: “Não sei se sai cedo, mas eu acho que fica pouco em casa. Não come aqui, não faz as refeições aqui, não sei onde faz, né? Porque é um barracão. Eu não sei se de repente convive muito com o pessoal que mora na casa em frente, talvez coma por lá”.

Na sequência II, as diferenças entre as habitações e suas vizinhanças já chamam mais atenção e os personagens destacam isso em suas falas: um classifica o apartamento do outro como um “dos edificios mais chiques de BH” e este fica surpreso em encontrar “pequenas belezas” em um “prédio classe média, de média”.

Por fim, na sequência III o tema toma conta dos depoimentos e de grande parte da produção imagética. Eliane Marta diz que seu anfitrião “mora mal e tem maus costumes” e Roberto Soares após ter construído imagetivamente pelo uso da repetição (com a cooperação da edição feita

por Cao Guimarães) o argumento de que Eliane tem muitas coisas, diz em seu depoimento: “Eu fiquei emocionado de manhã, eu chorei muito [...] fiquei imaginando essa pessoa na minha casa, tanta...tanta carência e eu aqui com tanta coisa[...]”.



Figura 23- Roberto faz diversos planos dos livros de Eliane. O contraste é reforçado no filme quando a escritora diz ter encontrado apenas um livro na casa dele e vemos este livro sem capa e surrado;



Figura 24- Roberto pega um punhado de colheres e as deixa cair como se estivesse contando a quantidade.



Figura 25- o poeta faz planos da coleção de pincéis da escritora.



Figura 26- o poeta também faz planos da coleção de óculos escuros, assim como de outros itens que estejam em grande quantidade, seguindo mais ou menos o mesmo padrão de movimento de câmera.

Quanto à tentativa de associar as imagens no emparelhamento, pode-se dizer que o diretor nem sempre consegue vencê-la.



Figura 27- frame de RMD



Figura 28- frame de RMD

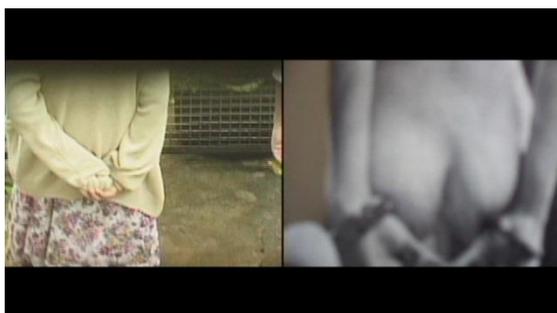


Figura 29- frame de RMD



Figura 30- frame de RMD

O emparelhamento cria e reforça relações entre essas imagens. Por exemplo, na Figura 30 temos do lado esquerdo a vizinhança de Paulo Dimas, vista através de sua janela e do lado direito a vizinhança de Mauro. Existe uma diferença entre as janelas (que denota a diferenças entres os prédios) e entre as vizinhanças. Diferença nas imagens que pode ser relacionada a uma parte do depoimento que Paulo Dimas dá posteriormente:

Esse lugar aqui é um bairro de classe média, um prédio classe média, de revestimento classe média, de média. É... Esse prédio aqui podia tá em diversos outros bairros de Belo Horizonte, ou de outra cidade, assim, onde tivesse classe média. Claro que cercado aqui pelas favelas, tá. Um prédio é...Padronizado, uniformizado igual esse, é engraçado que ainda dá para você encontrar pequenas belezas... (PAULO DIMAS em Rua de mão dupla)

E também há alguns comentários de Mauro: “Dá para perceber que é um...Um dos prédios mais chiques de BH, né? O Edifício Niemeyer, que é na praça da Liberdade”; “É uma obra famosa”.

Novamente, podemos observar a preconceção da montagem (nas escolhas de quais imagens fazer de cada personagem), os depoimentos (também recortados pela montagem) e decisões tomadas na edição final, pelo diretor operando conjuntamente na construção de um discurso sobre oposições de classes que corre subterraneamente no filme.

#### 4.5.2 Duração dos planos- ritmo dos cortes

O ritmo de montagem também é usado como traço identitário em RMD. A sequência de cada personagem é montada em um ritmo diferente, que é coerente com as outras pistas dadas pelo filme sobre eles.

Vamos analisar comparativamente a sequência de dois personagens para observar essa construção: a de Mauro Neuenschwander e a de Rafael Soares. Como descrevemos a sequência de Mauro no subitem 4.5.1, vamos apenas retomar alguns pontos.

Grande parte dos 11 minutos e 07 segundos da sequência de Mauro é preenchida por quatro planos-sequência de longa duração relativa (a duração média dos planos-sequência do engenheiro é de 01 minuto e 09 segundos): o primeiro mostra uma peregrinação pelo apartamento mais rápida e serve como um plano de ambientação geral, e os outros três são caminhadas lentas por alguns cômodos, com reenquadramentos através do zoom ou da aproximação da câmera, acompanhadas pela narração em voz *over*, nos quais Mauro cumpre o objetivo do jogo proposto pelo filme: explora as coisas de Paulo Dimas e faz sugestões de seu perfil a partir delas.

Além dos planos-sequência de Mauro serem, de fato, longos, algumas características intrínsecas a eles fazem com que os percebamos ainda maiores: o movimento neles é um pouco lento, acompanhando as passadas do participante, que anda devagar pelo apartamento; nos reenquadramentos internos aos planos, quando Mauro faz quadros mais fechados de alguns objetos, a duração da imagem acompanha a descrição verbal, por isso, ficamos diante de imagens estáticas por tempo considerável e por fim, a própria descrição verbal, que é feita com poucas oscilações de tom e ritmo dão a impressão de um segmento longo e contínuo.

A fala sem oscilações e o caminhar tranquilo são conjugadas com a longa duração dos planos para criar um ritmo “arrastado”, projetando para o participante a característica de alguém calmo ou desanimado.

Outro momento da sequência do engenheiro no qual a duração dos planos constrói/projeta subjetividades para o personagem é na duração dos planos da barata e da “tela preta” e da “tela branca” que comentamos no subitem 4.5.1 Depois das cenas nas quais o personagem tenta cumprir a missão de explorar o ambiente e adivinhar quem mora ali, temos essa sequência de imagens que em relação à duração média de planos, excetuando os quatro planos-sequência, ficam por muito tempo na tela “não mostrando nada”. Nesse momento, temos a

impressão de que o personagem está entediado na casa de Paulo Dimas, reforçando o adjetivo “desanimado” na construção que fazemos de seu perfil.

O ritmo de montagem de Rafael Soares é muito mais dinâmico do que o de Mauro. A sequência do produtor musical dura 10 minutos e 15 segundos, quase um minuto a menos do que a do engenheiro. No entanto, ela é composta por cerca de 50 planos, enquanto a de Mauro tem em torno de 35. Isso já demonstra que a duração média dos planos na sequência de Rafael é bem menor.

Rafael faz cinco planos-sequência (a duração média deles é de 36 segundos): em dois deles o produtor musical caminha pela casa, com câmera na mão na altura dos olhos. Rafael caminha mais rápido do que Mauro e realiza mais movimentações, tanto da câmera, quanto no ambiente- coisas como acender e apagar a luz, por exemplo; Nos outros três, ele se faz personagem, filma-se chegando no banheiro, “acordando” na casa de Eliane e pegando suas coisas para ir embora. Ou seja, a duração dos planos se deve a mini narrativas criadas pelo participante.

Além dos planos-sequência, existem outros planos longos nos quais Rafael se coloca como personagem da ação. Ele se filma “dormindo”, atendendo o telefone e lendo um jornal, por exemplo. Nesses casos, a duração também está relacionada ao tempo da ação que transcorre nos planos, por isso, pode ser percebida como menor do que a duração dos planos de objetos de Mauro, mesmo em planos que durem o mesmo tempo.

Excetuando esses planos, o restante da sequência de Rafael é composta por planos curtos dos objetos e dos cômodos do apartamento de Eliane. Mesmo nestes planos, a movimentação é intensa, ou no quadro, quando vemos as mãos do produtor mexendo nos objetos, fechando portas, acendendo e apagando luzes, etc., ou no movimento com a câmera e no uso do zoom. Por essas características intrínsecas, temos a impressão de que os planos passam ainda mais rápido.

Esse ritmo acelerado da montagem se conjuga com imagens do depoimento de Rafael, nas quais o participante mexe as mãos e as pernas em movimentos inquietos e acende um cigarro para projetar no personagem um perfil de alguém agitado, um pouco ansioso. Quando Rafael confessa que sentiu falta “da sensação de estar em paz, em casa”, temos mais um reforço dessa ideia.

O que podemos observar com estes apontamentos é a construção de um ritmo lento para um personagem desanimado, entediado e um ritmo acelerado, para um personagem agitado, ansioso. Além disso, notamos uma coerência de argumento do conteúdo dos depoimentos com a ordem dos planos e os ritmos das montagens.

### 4.5.3 Apresentação: fluência

Existem dois modos de apresentação da montagem em RMD: a opaca e a transparente.

Nas sequências de imagens captadas pelos participantes, todos os itens que Reisz e Millar aponta para uma apresentação mais fluente e uma edição menos perceptível são negados total ou parcialmente.

A continuidade de uma cena para outra se dá mais pela construção da sensação de passagem do tempo do que por um encadeamento de assuntos. Em alguns casos, até há uma linha narrativa muito tênue, como a de Mauro Neuenschwander, que comentamos anteriormente, mas ela opera discretamente. Além disso, quase não há sequências dos movimentos espaciais de um plano para o outro e os valores tonais, isto é, as tonalidades de cores e da iluminação das cenas, não se mantêm.

A montagem dessas sequências, imageticamente falando, funciona como uma “colcha de retalhos”. É do interesse do filme que ela funcione assim, pois essa grande variação coopera para que o espectador perceba o filme como um conjunto dos materiais obtidos nessa experiência, apenas alinhado em ordem cronológica pelo editor principal. No entanto, como observamos, existe uma oscilação dramática coerente e um fio narrativo tênue em RMD, o que mostra que a montagem geral faz mais do que isso.

Nos depoimentos dos personagens, o modo de apresentação da montagem já pode ser considerado mais fluente. Alguns cortes mantêm a continuidade de assuntos, outros servem para separar temas diferentes. No entanto, os assuntos são muito relacionados, então mesmo no segundo caso, o rompimento entre eles não chega a incomodar.

O valor tonal se mantém porque os depoimentos são gravados de uma vez só, no mesmo ambiente e na mesma iluminação. Excetuando a movimentação das mãos dos personagens que gesticulam enquanto falam, não há muitos movimentos nessas imagens, deixando para o editor um espaço maior para a preocupação com a coerência dos cortes das falas.

A impressão que temos é que os cortes foram feitos no intuito de eliminar “tempos mortos” e abreviar os depoimentos. No entanto, é importante salientar que se há montagem, há seleção e se há seleção, há construção de sentidos.

#### 4.5.4 Reflexões sobre a análise

Se pensarmos em Rua de mão dupla como um enunciado, poderemos observar linhas de coerência argumentativa que delineiam temáticas, como a habitabilidade, a oposição de classes e “tipos” sociais, o “outro” e o voyeurismo, por exemplo.

Por se tratar de um documentário-dispositivo, essas temáticas não aparecem, inicialmente, como argumentos de um roteiro, mas como expectativas, questões em potência inerentes ao dispositivo. Ou seja, o dispositivo é formado por delimitações formais que condicionarão as produções imagéticas e por linhas ativadoras de temáticas, que acionarão narrativas sobre designados assuntos.

Mesmo com tudo programado para que determinado tema surja - tratar da oposição de classes e “tipos” sociais realizando um encontro desencontrado entre representantes desses grupos, por exemplo- há sempre um transbordamento dessa programação: são nos planos de Eliane Marta brincando com o cachorro de Roberto Soares, ou do banheiro de Paulo Dimas, filmado através de um rolo de refil de papel higiênico por Mauro Neuenschwander que estes personagens saem dos seus “tipos”, por exemplo.

Podemos dizer, portanto, que ao final do processo, chegará à mesa de edição dois conjuntos de imagens: àquelas que refletem as expectativas prévias dos diretores e àquelas que não foram previstas, forjaram-se nas fissuras.

O diretor, trabalhando conjuntamente com o montador, fará uma seleção de imagens desses conjuntos e criará uma ordem para esses planos, que se constituirá em um discurso e um posicionamento da Voz do documentário.

Assim, quando Cao Guimarães cria um relato da experiência dessas seis pessoas para o espectador, ele a interpreta, tendendo em alguns momentos para a abertura e em outros para a concretização de suas expectativas. Uma montagem diferente poderia não reforçar, ou sequer construir o enunciado de que o engenheiro Mauro tem o “olhar técnico” “natural” dos engenheiros, por exemplo?<sup>22</sup>

No momento da montagem, o diretor se defrontará com os roteiros sociais que acercam suas interpretações; Nesse momento, ele realizará uma nova partilha, no tratamento que fizer das

---

<sup>22</sup> Segundo Consuelo Lins (2005), cada personagem entregou uma hora de material bruto para o diretor, a sequência de Mauro dura cerca de 11 minutos. Se este for o caso, nos quase 50 minutos deixados de fora, o participante poderia ter falado e filmado outros temas que não os problemas estruturais do prédio de Paulo Dimas?

palavras dos participantes e de suas próprias participações; Nesse momento ele também poderá optar pelo “risco” ou por versões “fóbicas” (Comolli, 2008) do ocorrido e de seus personagens.

Por isso, acreditamos ser muito importante debatermos formas, implicações, responsabilidades, ética e política especificamente na montagem dos documentários-dispositivos.

## 5 EXPERIMENTO PRÁTICO

Tendo observado o papel da montagem no filme *Rua de mão dupla* e concluído, a partir de nossa análise, que questões como a partilha do logos e a decisão pelo “risco”, retornam com intensidade para o diretor nesta etapa, decidimos experimentar essa situação, fazendo nosso próprio documentário-dispositivo.

Relacionamos essa empreitada fílmica com a metodologia da “pesquisa experiencial em artes”, a fim de construir um diálogo acadêmico entre pesquisa e atividade prática, incluindo a segunda na primeira.

Neste capítulo, em um primeiro momento, apresentaremos essa metodologia para, depois, empreender comparações entre a criação de um experimento dentro de seu universo e a criação de um dispositivo fílmico.

Por fim, discorreremos sobre o nosso experimento, através de um diário de pesquisa.

### 5.1 A PESQUISA EXPERIMENTAL EM ARTE

Assim como o processo científico, a arte consiste em fazer experimentos , especialmente a arte contemporânea, que não só se dispõe às experimentações com diversos materiais, mas também com fronteiras, convenções sociais, relações entre pessoas, enfim, com “qualquer coisa e tudo” (BENNETT, 2012, p. 01, tradução nossa). Por esse motivo, “há uma escola que defende que a arte, por definição, é experimental” (ibid., p.01).

No entanto, por muito tempo, os experimentos da arte foram colocados diametralmente opostos aos da pesquisa científica, por questões relacionadas ao rigor, uma divisão que aos poucos, no contexto contemporâneo, cede espaço para as pesquisas transdisciplinares .

Embora os métodos e princípios que regem os experimentos na arte e na ciência sejam distintos, é possível localizar pontos de convergência ou interesses em comum e é nessa interseção que se encontra a “pesquisa experimental em arte” (BAKER, 2013, tradução nossa).

A pesquisa experimental em arte pode ser situada em dois âmbitos metodológicos: a *practice-ledresearch* e a *practice-basedresearch*. A *practice-basedresearch* é aquela que usa um artefato criativo como base para a produção do conhecimento, isto é, utiliza a prática artística como método de investigação; já a *practice-ledresearch* diz respeito ao estudo das interações que ocorrem dentro da prática artística e é, geralmente, concebida para proporcionar novos conhecimentos sobre tal prática (ibid., p. 02, tradução nossa).

Na pesquisa experimental em artes, encontramos as duas vertentes. Pois essa busca realiza, por meio de um experimento prático, um estudo de interações, agenciamentos e relações casuais (BAKER, 2013) que se desenvolvem dentro desse mesmo experimento. Ou seja, trata-se de um estudo relacionado às práticas artísticas (entendidas em um sentido amplo) que utiliza a prática artística como método.

Diferente do cientista que observa fenômenos já existentes, nesse modelo de pesquisa, o próprio pesquisador “desenvolve um conjunto de condições iniciais, ou posições de partida a partir do qual a experiência se desenrola” (BAKER, 2013, p.02, tradução nossa) e dela obtém novos conhecimentos.

Ou seja, o pesquisador-artista constrói uma espécie de “tabuleiro de jogo”, define algumas regras para seu funcionamento e deixa que ali ocorram agenciamentos cujos resultados não possam ser pré-programados. Ele “desenha os parâmetros de um experimento, estabelecendo as condições e limites para explorar um fenômeno ou conceito” (ibid., p.01, tradução nossa) dentro de seu constructo. As observações partem do constructo criado e este, por sua vez, parte de uma elaboração teórica que se queira explorar.

O experimentalismo proporciona, principalmente, meios para se explorar dinâmicas em curso. Trata-se de uma pesquisa focada em gerar repostas para o - “como?”- e não o -“por quê?” ou o “o quê?”. Essa é uma das diferenças entre os experimentos na ciência tradicional e na pesquisa experimental em arte: os primeiros, pelo menos no que concerne à visão positivista, aspiram à obtenção de resultados finais; a segunda concentra maior atenção ao processo (BAKER, 2013).

Além dos conceitos de “agenciamento” e “causalidade”, outro norte para esse tipo de pesquisa é a ideia de “estética”, em um sentido mais amplo, que engloba o estudo dos afetos, sensações, comportamentos e subjetividades. (BENNET, 2012). Os experimentos são criados com

base em concepções estéticas, por meios estéticos e, mais do que isso, procuram gerar experiências estéticas.

Segundo Bennet (2012), o estudo da estética está ganhando mais força no campo científico atualmente porque as demandas de pesquisa do universo pós-moderno são “multidisciplinares”. Dessa forma, a compreensão setorializada e uma divisão entre partes racionais e sensitivas dos fenômenos, por exemplo, não faz mais sentido.

Em vez de domínios de conhecimentos bem estabelecidos e especialistas que interfiram apenas nas áreas de suas especialidades, surgem, nesse contexto, diversas experimentações que envolvem múltiplos saberes. Assim, o artista-pesquisador não insere mais seu ponto de vista a partir dessas divisões prévias, mas sim, dentro de um conjunto de operações pragmáticas destinado à compreensão das questões que se colocam diante dele. (BENNET, 2012). Um trabalho desse tipo, realizado por um coletivo de artistas-pesquisadores foi o que o autor nomeou de “experimentos transdisciplinares”.

Conforme “a estética é considerada fundamental para se compreender os modos de vida, a arte é colocada no núcleo desses experimentos transdisciplinares”. (BENNET, 2012, p. 03, tradução nossa), o que torna, segundo Bennet, a pesquisa experimental em arte uma metodologia em ascensão.

Um exemplo de experimento artístico conjugado com pesquisa bem sucedido para Baker (2013) é a instalação *Scenario*, um ambiente digital 3D-360° interativo, produzido no laboratório iCinema Research da National Institute for Experimental Arts (NIEA), localizada na University of New South Wales, em Sidney.

O projeto, desenvolvido por Dennis Del Favero, se constitui em narrativas que são produzidas pela interação entre o público que visita a instalação e os personagens humanóides com inteligência artificial (AI).

Segundo informações que os próprios pesquisadores do iCinema disponibilizaram em seu site, a instalação foi construída com o objetivo de investigar as criações de narrativas co-evolutivas em um sistema interativo entre humanos e humanóides, assim como o desenvolvimento de autonomia de resposta e decisão desses humanóides.

A “agência narrativa”; a interação e produção de afetos entre agente humanos e não humanos; as narrativas imersivas e o desenvolvimento da inteligência artificial seriam alguns dos campos teóricos que perpassam a Scenario. Construir a instalação, para observá-la como uma espécie de “organismo vivo”, em constante interação e dinâmica, foi o modo como o conjunto de pesquisadores-artistas (incluindo engenheiros, programadores, cineastas e outros tipos de profissionais) do iCinema encontraram para estudarem esses temas.

Um projeto, segundo Baker (2013), cujas respostas não vêm de uma observação “de fora”, mas de dentro, das relações que ali se estabelecem e cujos resultados não respondem a uma questão específica, mas apontam novos caminhos e formas para as interações.

Levando em consideração os apontamentos dos autores e o exemplo da Scenario, podemos resumir o objetivo da pesquisa experimental em artes da seguinte forma: criar um constructo artístico a partir de questões teóricas e observar a movimentação interna desse experimento para colocar os dados que surgirem em diálogo com essas teorias novamente.

## 5.2 RELAÇÕES ENTRE FILMES-DISPOSITIVOS E PESQUISAS EXPERIMENTAIS EM ARTE

A elaboração de constructos por artistas não é uma ideia recente, como as instalações artísticas demonstram. No entanto, esse projeto de construir microuniversos para explorar efeitos estéticos e produções de afetos tem se expandido, tanto nos domínios da arte, quanto nos da pesquisa.

No âmbito do cinema, para além das instalações, outro tipo de constructo que está ganhando espaço desde meados da década de 1990 são os filmes-dispositivos. Neste item nos propomos a empreender algumas comparações entre a criação de um filme-dispositivo e a realização de uma pesquisa experimental em artes.

Em primeiro lugar, existe a passagem de um modo observativo para um modo construtivo : assim como o pesquisador-artista se difere do cientista tradicional porque não observa fenômenos das realidades “do lado de fora”, o cineasta do filme-dispositivo vai construir o

microuniverso a ser filmado, ao invés de filmar realidades pré-estabelecidas. Essa diferença implica também no deslocamento do traço autoral.

Nos termos de uma “evolução da linguagem cinematográfica” (BAZIN, 2014), na década de 1940, começou-se a falar da *mise-en-scène*, ou “colocação em cena”, como uma ferramenta de arranjo e ordenação dos elementos em cena a partir de um olhar/traço autoral.

Na década posterior, com sua consagração na *Cahiers du Cinéma*, o conceito passa a representar a “síntese das operações estéticas que um filme realiza” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p.208), isto é, a organização, a ordenação, a disposição, não só de elementos técnicos, mas “do mundo, da própria realidade sensível, para o espectador, a partir do ponto de vista do artista” (ibid.).

Comparando, então, com a pesquisa científica, o diretor da *mise-en-scène* é aquele que observa as realidades pré-existentes e monta seu arranjo de elementos como uma forma/fôrma do olhar sobre elas, assim como os cientistas que se munem de bases teóricas e metodológicas para observarem um fenômeno externo. Ou seja, sua “colocação” (*mise*) é na composição do quadro que direciona para o mundo, a partir do ponto de vista que escolheu.

Quando se fala em filme-dispositivo, o arranjo de elementos seria organizado antes do encontro com a realidade, ou melhor, com o real. Isto é, o cineasta abre mão do extremo controle de decisão do *metteur en scène* (aquele que coloca em cena), para produzir arranjos semelhantes a instalações, ou “tabuleiros de jogos”, nos quais o real, enquanto potências, pode se manifestar.

Semelhante ao pesquisador-artista, o cineasta do dispositivo vai definir algumas regras de funcionamento, parâmetros e limites para seu experimento, mas vai deixar que ali ocorram agenciamentos não pré-programados, “não roteirizados” (COMOLLI, 2001).

Seu constructo funciona assim como um “disparador”, um “acionador” da narrativa, que se desenvolve a partir do “desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável” (MIGLIORIN, 2005).

Isso não quer dizer que o “ponto de vista” e, por conseguinte, o traço autoral, desapareçam, mas que são realocados – a “colocação” é feita no dispositivo.

Pois, do mesmo modo que o pesquisador-artista baliza a construção de seu experimento em correntes teóricas específicas, a partir de suas hipóteses e preconcepções para o fenômeno a ser estudado, quando um diretor vai montar seu dispositivo, existe toda uma “carga de olhar” presente, como pudemos observar em nossa análise de Rua de Mão Dupla, no capítulo anterior.

Assim como no exemplo do projeto Scenario, que foi construído para que houvesse interações entre atores humanos e não-humanos não programadas em sua totalidade, a fim de sugerir caminhos e novas questões sobre esse assunto, um filme-dispositivo não almeja um ponto de chegada. Seu “caminho” é o que conta. Sua importância, seu assunto está no processo, na observação dos agenciamentos, suas produções de afetos e as questões para as quais apontam.

Por tais perspectivas, o filme-dispositivo pode ser considerado um experimento artístico. No entanto, para ser classificado como uma pesquisa experimental em arte, é preciso solucionar a questão que, como foi dito no item anterior, coloca-se enquanto diferenciadora dos experimentos na arte e na ciência: o rigor metodológico.

Tanto a construção de um filme-dispositivo, quanto de uma instalação como a Scenario passam por vias estéticas e produzem agenciamentos e efeitos estéticos. E, se falarmos em termos de rigor nas criações dos constructos, encontraremos esses termos em ambas. Pensemos na rigidez de alguns dispositivos fílmicos elaborados por Abbas Kiarostami (1940-2016), por exemplo. Porém, a nosso ver, a diferença de rigor torna-se evidente na parte da observação dos agenciamentos produzidos.

No caso das pesquisas apontadas por Baker, como o projeto Scenario, por exemplo, existe um acompanhamento do processo que ocorre no interior dos constructos com catalogação, referenciamento e cruzamento de dados e também a preocupação em produzir resultados escrito-teóricos por parte dos pesquisadores-artistas envolvidos.

Já na criação dos filmes-dispositivos, os realizadores, normalmente, não têm essa preocupação, ficando a produção discursiva do campo do saber “Cinema” para os críticos e acadêmicos.

Diferente dos pesquisadores-artistas, que têm total acesso aos dados produzidos em seus constructos em tempo real, por serem eles mesmos os responsáveis por suas criações, os pesquisadores que investigam os filmes-dispositivos nem sempre obtém a totalidade de informações

das produções. Muitas vezes, restando-lhes focar suas pesquisas no produto final (o filme editado) e fazer inferências sobre as possibilidades que esse produto sugere, como fizemos a respeito de RMD. O que pode vir a ser uma desvantagem quando se pretende estudar os processos.

### 5.3 A CRIAÇÃO DE UM FILME DISPOSITIVO COMO UMA PESQUISA EXPERIMENTAL EM ARTES

Com o intuito de observar e experienciar a construção da enunciação e a produção de sentidos em cada etapa do processo de realização de um documentário-dispositivo, dando ênfase ao papel da montagem, decidimos fazer um experimento cinematográfico.

Consideramos a realização do nosso filme como uma pesquisa experimental em artes porque essa será feita sob as circunstâncias de uma formação acadêmica e cercada por interesses de pesquisa.

Com esse empreendimento, teremos a vantagem que a dupla posição de artista e pesquisador oferece para: observar a criação desse filme enquanto um organismo vivo; promover diálogos entre as teorias que estudamos e as demandas e características que surgiram no experimento e para refletir sobre questões éticas, como a da responsabilidade pela partilha do logos em documentários, vivenciando-as.

Para solucionar a questão do rigor na observação do experimento, optamos por fazer um diário de pesquisa, que pode ser encontrado na seção “Anexos” desta comunicação. O diário foi escrito durante o processo, mas inserimos nele divisões e comentários posteriores. Os comentários posteriores foram escritos com a fonte Arial, em caixas de texto.

Alaszewski (2006) classifica a aparição dos diários em pesquisas científicas em três modalidades: os diários de “experimentos e levantamentos”, que contém registros e análises escritos sob a perspectiva positivista do cientista “neutro”; os diários usados nos “métodos históricos” como fontes e os diários das “pesquisas naturalísticas e etnográficas”, que são voltados para as descrições de ações e interações de sujeitos envolvidos no contexto estudado e para as interpretações do pesquisador a elas relacionadas. (ALASZEWSKI,2006 apud. ZACCARELI;GODOY, 2010).

Enquanto os diários conduzidos segundo uma ênfase positivista são pautados por metodologias quantitativas, apresentando verificações de frequências e padrões nos objetos de estudo, por exemplo, os diários etnográficos se localizam no âmbito das pesquisas qualitativas, buscando compreender as subjetividades envolvidas nos padrões, inclusive as do pesquisador (CAVEDON, 2003, p. 148, apud. ZACCARELI;GODOY, 2010).

Optamos por fazer uma mescla destas abordagens, pois acreditamos que um relatório do experimento, com observações sobre os padrões que nele surgiram são fundamentais para o aumento de nossa compreensão sobre o processo, a potência e o papel da montagem, mas também reconhecemos que o nível de envolvimento pessoal com o projeto torna uma postura “neutra” inviável e por este motivo decidimos assumir a subjetividade também na composição textual.

Por conter anotações subjetivas, em alguns momentos, a linguagem do diário não segue o padrão desta comunicação como um todo. Além disso, sua formatação também se difere do padrão até aqui adotado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procuramos investigar a influência do pensamento da montagem, enquanto seleção e ordenamento de fragmentos para a construção de um discurso, em todo o processo de *enunciação* em documentários que partem de dispositivos fílmicos. Nosso objetivo principal foi destacar o papel da montagem como reforço ou atenuante dos potenciais políticos desses filmes, segundo as perspectivas teóricas de Jean-Louis Comolli, destacando o conceito de *risco* e Jacques Rancière, tendo em vista o elo entre política e estética estabelecido pelo autor.

Em nossa reflexão teórica relacionamos os pensamentos desses autores, sublinhando suas bases foucaultianas. Desta base comum tiramos o nosso ponto de partida: segundo Foucault, a natureza do poder, enquanto um embate de forças imanentes garante que focos de resistência aos/nos dispositivos sociais se forjem e se desfaçam em pontos oscilantes.

Por este motivo, nem o cinema, nem os documentários-dispositivos têm em si uma vocação política, no sentido de se constituírem como focos de resistência, a priori. Esta vocação tem que ser construída intencionalmente. E esta construção é realizada passo a passo, durante o processo enunciativo que forma um filme.

Sendo assim, cada decisão, em todas as etapas da construção enunciativa é, de igual modo, importante, pois qualquer uma delas pode redirecionar e reorientar a vocação política dos filmes.

Considerando a grande amplitude de trabalhos relacionados à etapa da Abordagem (construção dos dispositivos) e da Filmagem (captação por dispositivos) no debate acadêmico sobre os filmes-dispositivos, esta pesquisa procurou, como contribuição, ressaltar a importância igualitária da etapa da Montagem e abordar como os *riscos* e as *partilhas* também retornam nela, reivindicando decisões por parte dos documentaristas.

Para Comolli, há potencial político em um filme quando este não se dobra às roteirizações dos imaginários e dos possíveis e às prescrições comportamentais dos dispositivos sociais, abandonando os roteiros e se fazendo sob o risco do real.

As decisões pelo risco começam na etapa de Abordagem do filme, quando o diretor abandona o roteiro técnico e constrói em seu lugar um dispositivo que tenha certo grau de desprogramação embutido. Esta decisão, por este risco inicial, desencadeia vários outros riscos, se tornando uma fôrma para a enunciação e uma forma de enunciado.

Se há decisões, há responsabilidades. Em termos rancierianos podemos dizer que, nesta primeira etapa, o documentarista tem a posse inicial do comum que, no caso dos filmes, representa todas as condições para a construção do enunciado, cabendo a ele, portanto, fazer uma partilha do *logos*, distribuindo inscrições simbólicas, ou modos de participação no seu documentário.

Observamos como Cao Guimarães montou seu dispositivo e realizou esta primeira partilha em *Rua de Mão Dupla* (2002): A princípio, o diretor adotou como estratégia narrativa convidar seis estranhos para trocarem de casas entre si durante 24 horas, a fim de investigarem seus anfitriões ausentes, através de seus pertences e filmarem esta experiência; Partilhou *com eles* a produção das imagens que comporiam seu filme (e, por conseguinte, as posições de sujeitos-da-câmera) e o risco; Partilhou *entre eles* a posse de equipamentos e as mesmas possibilidades de participação (o mesmo tempo, as mesmas condições, a mesma inscrição simbólica de “participante que tem sua casa bisbilhotada, enquanto bisbilhota a casa alheia”).

Também observamos como era este processo de montar um dispositivo fílmico, ao construirmos o nosso: Gravar a rotina da minha família ( Patrícia, minha mãe; Reginaldo, meu pai e eu), durante um período de 60 dias, no interior da minha casa, excluindo todas as “vistas” de fora (vistas das janelas, varandas e portas); Ligando a câmera em um tripé, fazendo enquadramentos amplos, em profundidade de campo e deixando que a câmera gravasse até se desligar automaticamente (cerca de 10 minutos).

Realizamos nossa primeira partilha: partilhamos com minha mãe e meu pai o direcionamento das linhas narrativas nos planos conjuntos e as possibilidades de movimentação dentro dos enquadramentos; Partilhamos entre minha mãe e meu pai as mesmas possibilidades de participação e as mesmas inscrições simbólicas (“participantes”), enquanto meu personagem teve uma inscrição simbólica diferente assumida (“participante-arquiteta do dispositivo-diretoras-editora”).

Um fato que percebemos no experimento nos levou a pensar em algo que não tinha nos ocorrido na análise: a atualização dos modos de participação é também um risco para o diretor. Pois cada participante pode tomar posse do *logos* de uma forma, inclusive, se negando a fazê-lo, o que gera desequilíbrios de participações não programados.

Somadas às inscrições simbólicas “oficiais” dos dispositivos, existem aquelas que são instaladas como potências pelo diretor nesta etapa da Abordagem.

Em Rua de Mão Dupla, percebemos, por exemplo, que, para além de “participante que tem sua casa bisbilhotada, enquanto bisbilhota a casa alheia”, existia uma intenção do diretor de dar a Mauro Neuenschwander uma inscrição simbólica ancorada em um tipo social construído pelo imaginário coletivo, a partir de sua ocupação na cadeia produtiva (“engenheiro”). O diretor esperava que Mauro falasse deste lugar. Em nosso dispositivo, estavam instaladas inscrições simbólicas associadas a papéis inerentes ao núcleo familiar (Que a Patrícia tomasse o lugar de “mãe”, nas tomadas conjuntas comigo, por exemplo).

Na etapa da Filmagem, os riscos e as partilhas continuam. Ainda mais, quando o diretor esta presente, como foi no meu caso. Fui fortemente tentada a ceder às roteirizações que estavam pré-estabelecidas em meu imaginário sobre o que é um documentário e quais elementos este deve ter. Todas as vezes que revia as imagens, eu pensava em acrescentar nas próximas tomadas algum direcionamento narrativo, usando para isto a minha inserção como personagem (levantando temas comuns às cenas anteriores, por exemplo, para garantir um encadeamento de assuntos). Tive que optar, a cada tomada por resistir à roteirização e deixar a gravação sob o risco.

Dois tipos de partilhas seguiram concomitantemente durante o nosso processo de filmagem: as partilhas de cada imagem (dos planos conjuntos), nas quais os personagens tinham inscrições simbólicas e modos de participação iguais e a partilha geral do processo enunciativo, do qual eu tive uma parte e uma posse consideravelmente maior, ainda nesta etapa.

Por fim, na etapa da Montagem (edição), novos riscos surgem e novas partilhas se configuram.

Em *Rua de Mão Dupla*, Cao Guimarães interpreta a experiência dos participantes, construindo sequências para cada um, com lógicas de ordenamento de planos e ritmos de montagem dramático-narrativos diferentes. Este é o momento no qual o *logos* do diretor é colocado na partilha (visto que ele se ausenta do processo de Filmagem).

Na mesa de edição, o documentarista teve que decidir novas inscrições simbólicas para os personagens. Escolhendo manter ou não, diante do material que lhe foi entregue, se iria também atualizar as inscrições que instalou em potência. Acreditamos, conforme os resultados de nossa análise, que o diretor atualizou, por exemplo, a inscrição do estereótipo contido no imaginário popular sobre o ser “engenheiro” para Mauro Neuenschwander em sua montagem.

Como vimos no capítulo sobre a Enunciação, a Voz do documentário pode autenticar e destacar um discurso de um personagem, através dos cortes, da construção das sequências e demais estratégias estilísticas que adota. De fato, Mauro, talvez incorporando um modelo reflexivo-imaginário em sua auto *mise-en-scène*, relacionado às convenções sociais sobre características “naturais” de indivíduos que ocupam determinadas funções na cadeia produtiva, falou, em parte, deste lugar, assumindo o personagem “engenheiro”. No entanto, é importante reconhecer a seleção do material, o ordenamento sequencial de planos e o ritmo de montagem de Cao Guimarães atuando nesta construção.

Também na edição de RMD, as três sequências de duplas de personagens são ordenadas, propiciando uma curva dramática, coincidente com uma curva de diferenças sociais entre os integrantes das duplas, o que forma um *logos* – “palavra que manifesta” (RANCIÈRE, 1996) um argumento – dentro deste enunciado e um posicionamento da Voz desse documentário.

Inferimos em nossa análise e ratificamos em nosso experimento que chegam para o diretor, na etapa da montagem, dois conjuntos de imagens: aquelas que correspondem as suas expectativas iniciais, estando dentro das linhas de controle do dispositivo e aquelas que advêm da desprogramação instalada como potência nesses projetos.

Este não é um fato novo. O que queremos ressaltar é que neste momento, o diretor pode optar pelo risco novamente, inserindo imagens que saiam de suas roteirizações e que ameacem suas expectativas para o filme, ou criar na montagem uma versão mais “fóbica”

(COMOLLI, 2008), com sentidos fechados, do ocorrido no interior de seu dispositivo para o espectador.

Existe, portanto, risco na montagem, tanto quanto na concepção dos dispositivos. Visto que a vocação política dos filmes é construída intencionalmente em cada decisão, ceder às roteirizações na mesa de edição pode ter efeito semelhante sobre o enunciado final de se partir de um roteiro.

O mesmo vale para as partilhas. Pois, na montagem, um diretor pode redistribuir a participação e realocar as palavras e as ações de seus personagens até mesmo em sentidos opostos aos da partilha inicial.

Concluimos em nossa análise de *Rua de Mão Dupla*, que em alguns momentos o enunciado final cede às roteirizações, inscrevendo em seus personagens inscrições simbólicas prescritas pelas mesmas e reenquadrando suas vozes como imitações “da voz articulada” (RANCIÈRE, 1996). Em outros, há um transbordamento, que torna os participantes de RMD mais complexos do que os “tipos” associados a estas inscrições.

No entanto, o objetivo da nossa análise desse documentário-dispositivo não foi destacar o que seu diretor efetivou concretamente, em termos de partilhas e riscos nesta montagem específica. Nosso propósito foi vislumbrar as possibilidades envolvidas, através de uma disseção desta obra referencial. Perceber, através de nosso estudo, o lugar da montagem na construção de um potencial político dos documentários que partem de dispositivos e nas discussões sobre o risco e a partilha.

Em nosso experimento pudemos perceber também como necessidades da montagem, relacionadas à fluência do produto final, bem como um bom ritmo e uma linha dramática coerente, por exemplo, entram na gama de decisões que devem ser tomadas pelo diretor, afetando as partilhas possíveis. Excluindo algumas cenas, em nome da coerência interna do filme, por exemplo, aumentei a dissimetria entre os dois participantes (mãe e pai) que, na partilha inicial, tinha inscrições iguais. (Essa dissemetria foi, no entanto, apenas ressaltada, já que o próprio personagem também se desviou da partilha equitativa que lhe foi entregue no início).

Como dito por Baker (2014) e Bennett (2012), a *pesquisa experimental em artes* não é uma metodologia voltada ao “O quê?”, mas ao “Como?”. Mais importante do que chegar a conclusões assertivas e pontuais, esperamos, por meio deste trabalho, ter mostrado um processo, com as curvas, oscilações e novas questões que nele e dele surgiram. Esperamos também, que nossa contribuição fomente novos diálogos sobre o processo e o papel da montagem em documentários-dispositivos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é dispositivo?** “Esta fala foi proferida por Giorgio Agamben em uma das conferências que realizou no Brasil, em setembro de 2005. A tradução foi feita a partir do original em italiano. (N.T.)”. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

ALVES, Mirela. **Realidade ou simulação?** Análise da auto-representação e representação do outro no documentário *Jogo de Cena* – de Eduardo Coutinho. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO –INTERCOM. Curitiba, 2009. Disponível em :<<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=35878>>. Acesso em 06 de junho de 2015

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP.: Papyrus, 2003.

BAKER, Tim. **Experimental research in the digital media arts**. In: CHAN, Janet; THOMAS Kerry. *Handbook of Research on Creativity*. Cheltenham. Reino Unido: Edward Elgar Publishing, 2014, pp. 282-296.

BARBOSA, Douglas da Silva. **A enunciação e a reflexividade no cinema documentário:** aproximações teóricas, filmográficas e uma realização. 2010. 113 p. Dissertação (Mestrado em Artes visuais)- Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2010.

BAUDRY, Jean- Louis . **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In. XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro : Graal :Embrafilme , 1983, p. 383-400.

BAZIN, André. **O que é cinema?** .São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENNETT, Jill. **What Is Experimental Art? Studies in material thinking**. vol.08. Maio de 2012, pp 01-05.

BERNADET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

- BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro**. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BOUQUET, Stéphane. **De maneira que todo comunica**. Originalmente em Cahiers du Cinéma n° 527 (setembro de 1998), republicado em espanhol em Teoría y crítica del cine – Avatares de uma cinefilia, p. 160-169.
- BRASIL, André. **Formas de antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo** In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Bahia, 2013. Disponível em :< [http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2080.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2080.pdf)>. Acesso em 06 de junho de 2015.
- CARROL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CHAVES, Fernanda Silva. **Jogos etóticos e jogos documentais: a construção do *ethé* no documentário Rua de Mão Dupla**. 2013, 154p. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder- A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Sobre a História da sexualidade**. In: \_\_\_\_\_. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 27. (colocar embaixo do a História da sexualidade I)
- \_\_\_\_\_. **Historia da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de Jose Augusto Guilhon Albuquerque Rio de Janeiro: Edicoes Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Historia da sexualidade III: o cuidado de si.** Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de Jose Augusto Guilhon Albuquerque Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FREITAS, Felipe Alves de. **O homem ordinário com a câmera.** 2007, 116p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

KESSLER, Frank. **Notes on dispositifs.** Disponível em :< <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/f.e.kessler/Dispositif%20Notes11-2007.pdf>> Acesso em 02 de fevereiro de 2016.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Editora Francis, 2006.

LIGER, Olivan. **Aula 1- Sistema RSI- Real, Simbólico e Imaginário.** 12 oct. 2015, 28 nov. 2015.5p. Notas de Aula. No prelo.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea.** Disponível em:< [http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla\\_ConsueloLins.pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf)> Acesso em 15 de novembro de 2015.

MARTIN, Adrian. **Turn the page: From Mise-en-scène to dispositif.** In: Screening the past. Disponível em: < <http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>> Acesso em 15 de agosto de 2016.

MARTINS, Fernanda A. C. **Impressionismo francês.** In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006.

MIGLIORIN, César. **O dispositivo como estratégia narrativa.** 2005. Disponível em: < <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em 21 junho 2015.

\_\_\_\_\_.(org). **Ensaaios no Real:** o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.

\_\_\_\_\_. **A voz do documentário.** In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema,** volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema:** Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène .** São Paulo : L. C. G. Oliveira Jr., 2010. 161p.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito:** do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; Índia Mara MARTINS (org). **Estéticas do digital: cinema e tecnologia.** Covilhã: Labcom, 2007.

QUINET, Antônio. **O olhar como um objeto.** In: Feldstein, Richard; Fink, Bruce e Jaanus, Maire. **Para ler o seminário 11 de Lacan.** Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org., 2001.

\_\_\_\_\_. **O desentendimento - política e filosofia.** São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O efeito de real e a política da ficção.** In Scielo Brasil, 2010. Disponível em :< [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004)> Acesso em 13 de novembro de 2016.

\_\_\_\_\_. La política del cine no es la denuncia, es el montaje. De Meliès a Pedro Costa. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CJa8pR7gDUw>> Acesso em 12 de dezembro de 2016.

SOUSA, Alípio . Foucault: **O cuidado de si e a liberdade, ou a liberdade é uma agonística.** In: IV Colóquio Internacional Michel Foucault. Natal, 2007.

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna.** In: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no Real:** o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petropolis: Vozes, 1999.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **A técnica da montagem cinematográfica.** Rio de Janeiro :Civilização Brasileira, 1978.

ROCHA, Thalita; ALVARENGA, Nilson. **Notas sobre o filme-dispositivo e o documentário contemporâneo brasileiro.** In: VIII Congresso dos estudantes de Pós-Graduação em Comunicação- CONECO. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:< <http://www.coneco.uff.br/content/anais-vii-coneco>>. Acesso em 05 de janeiro de 2017.

**Rua de Mão Dupla.** Direção e Edição: Cao Guimarães. Participantes: Mauro Neuenschwander; Paulo Dimas; Eliane Marta; Roberto Soares; Rafael Soares e Eliane Lacerda. Assistente de direção: Marcos M. Marcos; 2002.

ZACCARELI, Laura Manegon; GODOY, Arilda Schmidt. **Perspectivas do uso de diários nas pesquisas em organizações.** Cadernos EBAPE. BR. Rio de Janeiro. Vol.8, no.3, 2010. Disponível

em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-39512010000300011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-39512010000300011)>.  
Acesso em 05 de janeiro de 2017.

## ANEXOS

## DIÁRIO DE PESQUISA

08/06/2016

ABORDAGEM

*Projeto*

Nossa ideia é construir um dispositivo que gere um filme composto por duas camadas: a **Camada 1** será sobre “*relações familiares*” e a **Camada 2** sobre “*relações com dispositivos filmicos*”.

Faremos um experimento simples, com poucas regras para a captação, a fim de gerar um material com sentidos “mais abertos” para ser efetivamente explorado na montagem.

**Recorte de tempo**

O filmes-dispositivos apresentam dois recortes de tempo: a duração do experimento e a duração das filmagens. Normalmente, os cineastas divulgam apenas este primeiro. Cito dois exemplos:

Conforme o que foi divulgado, em *Moscou* (2009), Eduardo Coutinho convidou o grupo Galpão para ensaiar no interior de um teatro trechos de uma peça de Thecov, durante três semanas. Esta é a duração do experimento.

Entretanto, esta não é a duração do tempo de filmagem, porque não sabemos de que horas a que horas os atores e atrizes ficavam neste teatro (ensaiando, fazendo reuniões, exercícios etc.), nem se o grupo foi ao local em todos os dias dessa contagem (poderiam ter ficado de fora os finais de semana, por exemplo).

Em *Rua de mão Dupla* (2002) cada participante se hospedou na casa de um desconhecido durante 24 horas, podendo filmar o que quisesse (tempo do experimento). Mas a quantidade de gigas de memória no suporte de gravação da câmera de cada um, assim como de

baterias para a mesma, é que definiu quanto tempo de filmagem concretamente os participantes tiveram.

Decidimos que o tempo de duração do nosso experimento seria de 60 dias.

Embora eu não tenha encontrado em nenhuma bibliografia a indicação de que o recorte temporal dos dispositivos tenha que ser curto, não é muito comum ver recortes de dois meses.

Mas essa duração foi pensada tendo em vista o outro recorte, que é o de duração das filmagens, de fato.

Os integrantes da minha família têm uma rotina muito agitada, com horários bastante desencontrados. Excetuando o horário que estabelecemos para estarmos juntos todos os dias (durante o almoço), podemos passar uma semana inteira (incluindo sábado e domingo) sem termos um tempo significativo em comum. Isto é variável e difícil de prever.

Por este motivo, dentro do tempo do experimento, a proporção do tempo de filmagem será pequena. Assim, estendemos o tempo do experimento para garantir um tempo razoável de filmagem.

### **Recorte espacial**

Decidimos limitar o dispositivo ao interior da minha casa.

Optamos também por “isolar” imageticamente este interior, evitando as vistas das janelas, sacadas e portas.

Digo “imagneticamente” porque o mesmo não ocorrerá com o som. Na verdade, espero disso um grande contraste: enquanto as imagens enquadram apenas um interior isolado, focando nos personagens, diversos sons denunciam o extracampo que o espectador terá que imaginar.

Os “diversos sons” estão garantidos porque eu moro em uma avenida bem agitada. Do lado esquerdo da minha casa há o posto policial da zona sul da cidade; do lado direito, um salão que é alugado para festas (a depender do gosto do cliente, poderemos ter trilhas que vão de “Galinha pintadinha” ao funk “proibidão”); em frente há uma igreja e atrás a praça do bairro, com um parquinho que possui gangorras enferrujadas (“barulho agradável”) e várias espécies de pássaros.

### **Participantes**

O dispositivo contará com três participantes: Patrícia, minha mãe; Reginaldo, meu pai e eu.

Uma questão que se levantou foi a inclusão ou não de pessoas, que casualmente poderiam vir à minha casa durante o período de gravações.

Optamos por não acolher dias atípicos, com muito visitantes (churrascos e festas, por exemplo), porque o excesso de personagens secundários desestabilizaria a proposta.

Um ponto sobre a participação é que, normalmente, para além dos participantes do dispositivo, há a equipe técnica. Como os documentários-dispositivos adotam a *reflexividade*, esta equipe muitas vezes também participa das imagens.

Consideramos que, no nosso caso, uma equipe técnica ou mesmo uma pessoa (cinegrafista) iria comprometer os alvos do nosso dispositivo. Isso porque a presença de um “estranho” poderia reordenar as relações familiares.

Por isso, achamos melhor que apenas eu me responsabilize pela produção das imagens.

Esta decisão afetará todo o dispositivo, mas principalmente a minha participação nele, porque aumenta a dissimetria (que já existia, por eu ter construído o dispositivo com o Nilson) entre os participantes, gera para mim uma dupla função/movimentação nas imagens e me torna o “sujeito-da-câmera” (minha subjetividade estará, portanto, implicada nos enquadramentos e na seleção dos momentos de filmagem. Ou seja, vou exercer meu pensamento de montagem já nas gravações).

Esta decisão desequilibra profundamente a partilha entre os participantes. Minha inscrição simbólica para este comum é de “arquiteta do dispositivo-participante- diretora-editora”, a dos meus pais é de “participantes”.

Como as inscrições simbólicas definem “o peso” das vozes, eu terei uma posse muito maior do *logos*.

Isso me deixa frustrada. Mas não há outra opção, visto que a presença de uma equipe , além de comprometer o dispositivo, não seria bem aceita por meus pais.

Se não é possível equilibrar as coisas, tenho que (na montagem) mostrar este desequilíbrio, assumir minha posição e revelar a “contagem que é um erro na contagem”.

### **Disposições formais-maquínicas associadas a decisões estéticas**

Usaremos para as gravações uma câmera DCRL, minha Canon T3i, com a sua lente de “kit”, a 18-55mm.

Além da produção de imagens-reflexas, comum às monoculares, características específicas desta câmera trazem afetações para as imagens.

A primeira delas é a desestabilidade. Por ser muito leve e de um modelo “mais fotográfico”, a T3i não garante imagens estáveis sozinha.

Diante desta demanda do aparato duas decisões são possíveis: assumir a “desestabilidade” como estilo ou recorrer a outros equipamentos. Optamos pela segunda.

Dentro desta escolha há ainda duas possibilidades: equipamentos que possibilitam maior movimentação, tais como um *shoulder* ou uma *steadicam*, ou equipamentos de menor mobilidade, como o tripé.

Devido a questão do meu duplo papel durante as gravações (participante e “equipe técnica”), o uso do *shoulder* e da *steadicam* não será possível. Resta o tripé.

Ainda por conta da minha posição neste experimento, não poderei ficar atrás da câmera, movimentando este tripé na maioria das tomadas<sup>23</sup>. Ou seja, as condições do equipamento, mais as condições de filmagem (a decisão de não ter uma equipe) criam aqui uma característica para as imagens que serão produzidas: estática.

A ideia de um filme muito estático é possível, mas, pessoalmente, não me agrada. Existe, no entanto, um modo de amenizá-la: Se não houver movimento da câmera, pode, pelo menos, haver movimentação dos personagens.

Por esse motivo (e por outros de viés narrativo, que comentarei adiante), optamos pela “profundidade de campo” (o máximo que uma 18-55mm permitir).

O meu duplo papel implica em um descontrole dessa movimentação. Depois de ligar a câmera e ir para a frente dela, me juntando aos demais participantes, eu não poderei ver se, em nossa movimentação, estamos saindo do quadro, motivo pelo qual decidimos por fazer enquadramentos mais abertos.

Vou tentar enquadrar cada cômodo da casa inteiro. Assim, poderemos nos movimentar com menor possibilidade de sermos cortados.

Ainda falando das disposições da T3i, existe a sua interferência no tempo corrente de filmagem. Filmando em HD (a qualidade máxima em suas predefinições), minha câmera suporta cerca de 10 minutos (existe uma pequena variação) de gravação ininterrupta. Depois deste tempo, ela para de gravar automaticamente.

---

<sup>23</sup> Como a **Camada 1** é sobre “relações familiares” eu poderei me ausentar de algumas imagens, nas quais a relação “marido e mulher” estará sendo captada. Mas, neste caso, mesmo com a possibilidade do movimento, vou manter a proposta, ligar a câmera no tripé e sair de perto.

Achamos interessante associar isto a uma coerção narrativa: a cada tomada, eu vou ligar a câmera, ir para a frente dela e deixar que ela se desligue sozinha. Ou seja, todas as tomadas terão seu tempo estipulado pela câmera.

Acrescido a isto, em nenhuma tomada a câmera será religada.

## **Linhas de ativação narrativa**

### **Camada 1**

Além das coerções de imagens, há sempre uma linha narrativa nos documentários-dispositivos, que normalmente é ativada por uma demanda dos diretores para os personagens. Pedidos como: “trabalhar com trechos de *Três irmãs*” (*Moscou*, 2009), “descobrir quem é o seu anfitrião ausente” (*Rua de Mão Dupla*, 2002), “reproduzir seus atos do passado” (*O ato de matar*, 2013), ou “mostrar a rotina de sua empregada doméstica” (*Doméstica*, 2012).

É com essa demanda, acrescida das demandas reflexivo-imaginárias sociais e audiovisuais que os participantes construirão suas auto mise-en-scènes, que por sua vez formarão narrativas.

Pensando nisso, colocamos como demanda para os personagens dois jargões (um pouco estereotipados, assumo): “falar de qualquer coisa” e “a vida como ela é”.

O que queremos é deixar os traços “naturalidade” e “cotidiano” bem marcados em seus modelos reflexivos-imaginários.

A proposta é não ter alvos. Ligar a câmera e ir conversando, sem nenhuma combinação prévia de uma pauta de assuntos. Nenhum tema em particular, nenhum “lugar” para se chegar com as conversas.

Acreditamos que a ausência de temas específicos possa gerar uma descontinuidade nas conversas, o que pode vir a ser um problema na edição. No entanto, a ideia é retirar o foco de um tema, para deixar que as “relações” sejam o tema.

Que as imagens não sejam sobre as conversas e assuntos “x”, ou “y”, mas sobre os personagens que conversam, sobre a troca de afetos entre eles, a ambiência construída pela presença/interação de seus corpos. Uma captação de estados e atmosferas no interior das relações familiares.

Despreocupados com temas, os personagens terão maior liberdade para essa interação cotidiana.

Imaginamos que a câmera distanciada, os enquadramentos abertos, em profundidade de campo, unidos a esta demanda narrativa criarão imagens com menor grau de hierarquia entre os personagens: personagens no mesmo plano (ou, pelo menos, com a mesma possibilidade de movimentação interna), observados à distância, interagindo sem uma hierarquia de temas.

Assim, talvez, as imagens produzidas tenham uma “igualdade”, embora suas condições de produção estejam ancoradas na desigualdade (por conta dos meus múltiplos papéis).

Abdicar da roteirização dos temas também é uma forma que encontrei de diminuir a dissimetria na captação das imagens.

## **Camada 2**

A outra narrativa que queremos programar é sobre a relação dos participantes com o dispositivo fílmico.

Considerando que a presença do dispositivo altera as relações da **Camada 1**, queremos que esta alteração apareça explicitamente na **Camada 2**, mas não como forma de reflexividade apenas (com alguma cena metalinguística, ou de desvelamento da filmagem, por exemplo), mas como um tema do filme.

Da mesma forma que queremos captar “atmosferas” das relações familiares, colocando os temas das conversas em segundo plano, pretendemos captar uma ambiência construída pelas relações entre os participantes e o dispositivo.

Nosso objetivo não é só sobre mostrar a presença do dispositivo e sim “a afetação/interação destas pessoas com o dispositivo”.

Em termos de protocolos formais para as imagens, o padrão da primeira camada segue normalmente: imagens de cerca de 10 minutos (duração controlada pela câmera), estáticas, com enquadramentos amplos em profundidade de campo, evitando “vistas de fora” (janelas, portas, etc.).

As mudanças são nas linhas ativadoras de narrativas:

Nesta camada eu assumirei meu duplo (múltiplo, melhor dizendo) papel, incorporando como modelo reflexivo-imaginário a necessidade de me comportar como “diretora” (calculando que uma mudança de papel assumida por um personagem afeta toda a interação no ambiente).

A seleção de momentos de filmagem (que na **Camada 1** será pautada pelo termo “cotidiano”) será guiada pelo termo “construção”. Isto é, nos momentos nos quais eu prever que haverá conversas ou atividades relacionadas ao funcionamento do dispositivo, ligarei a câmera.

17/06/2016

Algo que me veio à mente hoje foi que meu dispositivo só está programado para gerar cenas de diálogos. Então, fiquei imaginando como seria um filme que só tivesse diálogos, um atrás do outro, sem pausas!

É possível, mas não gostei muito da ideia.

Não faz muito sentido eu fazer imagens de corte aleatórias da minha casa, não é?

De qualquer forma, imagens de corte comuns estariam totalmente fora da proposta formal.

Eu não queria cenas individuais, a princípio, porque o tema são as “relações”. Até dá para construir relações com cenas individuais, mas elas seriam construídas na montagem, tendo totalmente a influência da minha interpretação...

Mas cenas de corte também são usadas para a construção de sentidos que é feita na montagem, certo?

Entre as três opções possíveis (cenas de corte comuns, cenas individuais e um filme “falado”), acho que a mais razoável é inserir cenas individuais.

Primeiro: posso manter nelas o protocolo formal (tempo da câmera -10 minutos; enquadramentos amplos em profundidade de campo; sem “vistas” externas; câmera no tripé - estática).

Segundo: posso manter nelas parte das propostas das camadas: Fazendo tomadas minhas preparando o dispositivo, por exemplo, teria material para a **Camada 2** e pegando atividades rotineiras, eu manteria o termo guia da **Camada 1** (“cotidiano”).

Terceiro: essas cenas propiciariam momentos de “silêncios” para o filme, mas que não seriam vazios (apenas imagens de corte usuais colocadas lá, para cumprir uma função dentro dos modelos tradicionais de montagem).

Quarto: Posso explorar (em termos de pesquisa empírica) o efeito da duração nas mise-en-scènes individuais.

Ok, mas e a questão das “relações”?

E se eu me comprometer a evitar a criação de relações com as cenas individuais na montagem e usá-las mais como “esvaziamentos”?

## FILMAGEM

25/08/2016

*Repetição como estilo de montagem***Repetição como reintegração à economia psíquica**

*A repetição aparece primeiro de uma forma que não é clara, que não é espontânea, como uma reprodução[...] (LACAN, p.52).*

*A repetição demanda o novo [...] Tudo que, na repetição varia, modula, é apenas alienação de seu sentido [...] (LACAN, p. 62).*

Há dois anos, minha cachorrinha *poodle* morreu de velhice no meu colo, após ter me acompanhado por mais da metade da minha vida. Na primeira noite eu tive um sonho muito “real”. Eu senti um peso no meu cobertor, perto do meu pé, que era onde ela dormia quando estava muito frio. Ameacei virar o rosto para vê-la, mas me detive e disse: “eu não posso te ver Pitucha, porque você está morta”.

Nos dias seguintes eu comecei ver *remakes* dos nossos bons momentos nos meus sonhos. Passado mais um tempo, ela desapareceu enquanto personagem, mas muitos *poodles* frequentavam meus sonhos, na maioria das vezes de forma contextualizada. Por fim, já não eram *poodles*, eram cachorros de várias raças que apenas passavam nos fundos dos quadros, enquanto novos temas dos meus sonhos se desenrolavam nos primeiros planos. Depois de um tempo, eles também sumiram.

***Moscou***

Em seu livro *O retorno do real*, Hall Foster faz uma leitura das obras de Andy Warhol da série *Death in America*, usando analogias com o pensamento lacaniano sobre o trauma apresentado no *O seminário- livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

Segundo Foster, a repetição nas/das imagens dessa série de Warhol, em um primeiro momento, serve para drenar seus potenciais traumáticos. Mas depois, o próprio ato da repetição

revela uma necessidade de proteção, que por sua vez revela aquilo de que é necessário se proteger - o real.

Desta forma a técnica da repetição faz o real retornar na obra produzindo outra ordem do trauma: “essa primeira ordem do choque é protegida pela repetição da imagem, ainda que essa repetição possa também produzir uma segunda ordem do trauma, agora no nível da técnica” (FOSTER, 2014).

Pensando nesse primeiro efeito - o de proteção do choque - faço uma leitura análoga da repetição no documentário-dispositivo *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho: a primeira vez que eu (espectadora) fui surpreendida por uma multiplicação dos referentes<sup>24</sup> que ocorre no filme foi como um choque (sabe aquela sensação confusa, acompanhada de uma vontade de voltar o filme um pouco para ver se perdeu alguma coisa?), que desestabilizou meus “*automatons*” de espetatorialidade.

Um pouco mais à frente, isso ocorreu novamente (outro estranhamento) e novamente (neste ponto, já tinha entendido que era uma operação tática consistente do filme). Até que a repetição desta estratégia diminuiu seus potenciais traumáticos, o estranhamento se esvaziou completamente e deu lugar a uma nova forma (um novo “*automaton*”) de espetatorialidade.

### Uma ideia de montagem

Estive pensando em montar o filme intercalando as duas camadas, utilizando uma estratégia de repetição. Mas queria que esta repetição já contivesse uma drenagem intrínseca, como no meu exemplo pessoal (da morte da Pitucha).

Para isso, o filme teria que começar mobilizando “*automatons*” envolvidos na espetatorialidade documentária comum (utilizando imagens da **Camada 1**), mostrando o “cotidiano”; Depois de um tempo, viria a primeira imagem “de quebra” (choque) dessa sequência - a imagem auto reflexiva mais “intensa” que for produzida na **Camada 2** ; voltaríamos para o estilo inicial por mais uns instantes, até que uma nova imagem “de quebra” interrompesse esse fluxo, porém, desta vez, menos intensa e assim por diante.

---

<sup>24</sup> Por “multiplicação dos referentes” entendo as estratégias adotadas pelo filme para desvencilhar falas e ações de seus referentes precisos. Medidas como mostrar atrizes conversando “naturalmente” em seus camarins e inserir neste diálogo falas da peça de Tchecov, deixando o espectador sobre quem está diante dele: as personagens de Tchecov ou as atrizes do grupo Galpão?

Ao final, a ideia é chegar nesse esvaziamento e nesta fusão entre um tipo de imagem e outro, de forma que o estranhamento desapareça e que as imagens “de quebra” se integrem totalmente à economia dessa espetatorialidade.

*Cotidianocotidianocotidiano*                      CONSTRUÇÃO                      *cotidianocotidiano*CONSTRUÇÃO  
*cotidianocotidiano*CONSTRtução*cotidianocotidiano*COstrução*cotidianoconstruçãocotidiano*.

Optando por esta montagem como um estilo, eu ainda poderia valorizar as linhas narrativas, porque poderia passar de uma ideia de...

*Relações familiares X Afetação do dispositivo/relação com o dispositivo* (“perturbadoras”)

...a:

*Relações familiares - Afetação do dispositivo/relação com o dispositivo* (“inclusas”)

.....

02/10/2016

### **Primeiras impressões sobre o material bruto**

- **Alguns números:** Eu tenho aqui, em torno de cinco horas de gravação “bruta”. O experimento durou 60 dias, ou seja, 1.440 horas. O que quer dizer que a proporção do tempo de gravação real foi menor do que 1% do tempo total do experimento.

- **Sobre os personagens:** Eu não fiz uma contagem disso. Mas, revendo o material hoje, tive a forte impressão de que eu sou a personagem que mais aparece na maioria dos planos; em segundo lugar, vem minha mãe, participando de muitos planos conjuntos e tendo relativamente muitos planos individuais e, em terceiro, meu pai, que proporcionalmente falando quase não aparece! (Das cinco horas totais, ele deve aparecer em uma hora no máximo).

A ideia inicial era de que eu fosse a personagem principal apenas na **Camada 2**, na qual assumo a construção do enunciado. Para as imagens da **Camada 1**, eu tinha pensando em uma “igualdade” na partilha do tempo/espço de aparição entre todos os personagens.

Mas isto não aconteceu na captação pelo próprio nível de engajamento com o projeto de cada participante. Eu, obviamente, estava mais disposta a participar.

Com isso, acho que serei a protagonista do filme inteiro (Já sou a protagonista deste material bruto). Embora, talvez, eu cosiga nivelar a participação de todos na montagem. Mas, neste caso, eu não estaria sendo fiel às características do material que surgiu. Isto me faz pensar: a política da montagem está submissa à política da captação? A “dependência” (Sua missão de manter uma coerência com as linhas da produção) da montagem está na forma como a atualizamos? (Estamos ignorando uma potência implícita?)

- **Sobre a encenação:** De forma geral, o primeiro minuto de cada plano é o mais encenado. Parece que ficamos nervosos, pensando em “como começar?” Então, as primeiras falas e ações acabam saindo rígidas e artificiais. Mas depois, vamos relaxando, ficando distraídos com nossas conversas e “esquecendo” da câmera. A duração de 10 minutos em cada captação alterou as mise-en-scènes (confirmação da ideia do Comolli).

Em termos comparativos, eu diria que os planos menos encenados foram os planos conjuntos. Como não havia combinações prévias, um participante não sabia o que o outro iria falar ou fazer, por isto as reações e decisões eram imediatas, o que dificulta um “planejamento” individual de encenação, restando apenas as encenações mais inconscientes.

Os meus planos individuais foram os mais encenados. Para captar os planos individuais dos meus pais eu esperava um momento no qual eles já estivessem realizando alguma atividade cotidiana, ia discretamente e colocava a câmera à distância. Meus pais viam que eu estava gravando, mas como estavam ocupados, continuavam fazendo o que estavam fazendo (com o polimento da encenação, é claro).

No caso dos meus planos individuais foi diferente. Porque se eu estivesse realizando, de fato, uma atividade rotineira, eu não estaria gravando. Eu até tentei me envolver com as atividades realmente, mas não deu muito certo. Quando resolvi me gravar estudando, por exemplo, eu li o livro mesmo (não fingi que li), mas no final, eu não tinha entendido nada.

Como eu não conseguia conciliar duas tarefas (fazer alguma coisa efetivamente, enquanto estava me gravando), no final, eu acabei encenando e isso deixou uma marca de mise-en-scène nos meus planos individuais.

- **Múltiplos papéis:** Se pensarmos bem, mesmo nas minhas tomadas individuais, eu ligava a câmera no tripé, ia para frente dela e deixava que ela se autodesligasse, então, não havia um impedimento físico/técnico para que eu realizasse as minhas atividades rotineiras normalmente. O impedimento foi psicológico. Eu não conseguia me desligar do papel de diretora, quando estava sozinha em cena, enquanto personagem.

Esta questão dos múltiplos papéis e das relações entre eles foi muito estranha, principalmente na relação do meu eu-diretora com o meu eu-personagem. Porque a liberdade que eu-diretora dei aos outros participantes (não estabelecendo roteiros para suas conversas, não impondo modos de mise-en-scène e filmando suas rotinas, “sem interferir”), não foi a que eu dei ao meu eu-personagem.

Para o eu-personagem havia uma série de coerções extras, advindas de preocupações com as imagens, os enquadramentos e com o que “fica bom” em um filme, ou seja, roteirizações prévias, com as quais eu tinha que “lutar”.

Agora, quando eu revejo as imagens (o que também ocorrerá na edição), esses múltiplos papéis entram em conflito: Existem cenas que eu-diretora gostei, mas que eu-personagem não gosto (quando meu cabelo está bagunçado, eu estou falando algo comprometedor, minha voz está paracendo dublagem de ratinhos desenho animado, por exemplo).

Isso acontece em qualquer documentário. Os critérios de escolha de imagens do diretor serão diferentes dos do personagem. Se eu deixasse minha mãe montar o filme, por exemplo, ela, com certeza, excluía cenas que eu colocaria.

Este é mais um desequilíbrio na partilha deste enunciado (que reflete um quadro geral das partilhas dos documentários), pois minha personagem tem *status* privilegiado e interesses em comum com a diretora do filme. Obviamente, eu vou tentar me separar do meu eu-personagem e promover um diálogo (esquizofrênico) entre seus interesses e os meus, enquanto diretora. Mas isto não pode ser comparado com uma separação real de papéis, desempenhados por pessoas diferentes.

Outra coisa que eu vou fazer para amenizar esta dissimetria é realizar a montagem com o acompanhamento do Nilson, dando *logos* efetivo para ele (não apenas mostrando algo para meu orientador “corrigir”). Assim, as escolhas na edição também serão partilhadas com uma pessoa que não participou do dispositivo.

Apesar do aumento da dissimetria, minhas múltiplas funções neste dispositivo me permitem me colocar em vários lugares para a reflexão. Acredito que deve ser muito mais fácil

montar um filme, com sua interpretação sobre experiências alheias, do que fazer isto com sua família e com você mesmo.

Enquanto personagem, eu também posso entender as preocupações dos participantes dos dispositivos e os riscos que eles correm nos experimentos, inclusive o de terem suas vidas afetadas depois. Em certa ocasião, eu conheci um participante de um filme-dispositivo que confessou ter se sentido lesado e enganado pelo diretor do filme, quando (em um festival, acompanhado de amigos e parentes) viu a interpretação que este fez e exibiu do experimento com ele.

As interpretações serão sempre diferentes. Mas é o desequilíbrio na partilha que pode tornar a situação extrema. Ainda mais quando o documentário enuncia utilizando a “voz da perspectiva” (ver capítulo 03), adotando uma “aparência de testemunha acrílica” (Nichols,2012) sobre as realidades.

Espero levar estas sensações e estes pensamentos que tenho como participante do dispositivo para futuras produções, mesmo se nelas eu estiver exclusivamente como a detentora do *logos* (na direção).

.....

MONTAGEM
----------

20/12/2016- muito cedo

Em nosso projeto inicial, o processo de montagem (edição) do experimento estava previsto para o mês de Novembro. Mas devido a diversos fatores externos, tivemos um atraso no cronograma geral do trabalho. Por esse motivo, iniciei o processo essa semana.

Quando fui fazer uns testes, antes de começar a montagem, meu programa de edição travou. Já tentei reanima-lo, mas sem sucesso. Normalmente, eu poderia recorrer ou às salas de edição da minha faculdade ou aos técnicos que lá trabalham, para tentar arrumar o meu. Mas estão todos em recesso e a faculdade está fechada.

Nilson está de férias (e mesmo se não estivesse, ele já tem muito o quê fazer). Tentei resolver em duas lojas de assistência em computadores. Eles não mexiam com o Premier<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Adobe Premier- programa de edição de vídeo

Liguei para a Lela (Valéria Fabri), uma amiga minha que está trabalhando com uma web-série documentária sobre os cinemas de rua da nossa cidade. Ela se dispôs a me ajudar (teremos mais uma voz na composição do enunciado).

Mas a Lela anda muito ocupada, editando uns vídeos e umas fotos a trabalho. Não daria para mostrar as quase cinco horas de material bruto para ela e começarmos do zero. Daqui alguns dias é Natal.

Resolvi então assistir tudo de novo hoje e montar uma edição no papel. Amanhã levo o esquema para a casa dela e (com a ajuda de Deus!) teremos um “primeiro corte” no final do dia.

Não era este o meu plano inicial, sabe?

Eu queria ficar um mês inteiro fazendo testes de montagem no meu computador e ir mostrando e discutindo com o Nilson e com você (leitor) sobre os processos e resultados. Farei o que for possível para manter esta proposta de discussão.

Enfim, fica a reflexão (nada inédita) de que os fatores externos e os *death lines* sempre desempenham os seus papéis. Mas quero ressaltar seu papel na partilha. Para haver partilha é preciso haver falantes da mesma linguagem e distribuição efetiva do *logos*, mas, obviamente, a funcionalidade destes termos se concretiza nas “ágoras”.

.....  
20/12/2016- 11:00

### 1º corte

Achei que seria bom criar uma espécie de fichinha de cada uma das cenas que eu vou assistir. Depois posso espalhar um monte de fichinhas pela mesa e ver qual cena aborda o mesmo assunto que outra, por exemplo.

Coloquei desta forma:

*Nome da cena:*

*Assuntos abordados:*

*Curva dramática:*

Estou marcando os tempos também. Vou colocar um trecho da primeira que eu fiz aqui, para você entender melhor:

*Café da manhã II*

Assuntos abordados 0:20-1:17 café/ 1:30-3:00 “viagem”/ 3:00-3:45 Meu irmão e minha cunhada...

Curva dramática: pacata(sono)/ mais animada...

20/12/2016- 21:00

Infinitas fichas...

20/12/2016- 23:00

Tendo uma ideia do material como um todo, eu fiz um desenho do filme no meu quadro de avisos. Vou colar uma versão de Photoshop dele aqui.



Eu quero manter aquela ideia da drenagem do efeito traumático e da fusão do “cotidiano” com a “construção” como um estilo de montagem.

Como o “*automaton*” mais comum da espetatorialidade é seguir a forma narrativa clássica, achei que, no começo, deveria aplicar esta forma, construindo *subplots* narrativos.

Pelo que eu vi, acho que vai dar para construir uns três *subplots*.

Dividi (no meu quadro) a “Parte I” em três partes, que nomeei da seguinte forma: “máster” / “pai e filha” e “expectativa/Thalita”

O “máster” é uma tomada de um café da manhã com os três participantes. Uma das pouquíssimas tomadas com os três juntos (como eu tinha comentado lá no começo do diário,

mesmo com 60 dias de duração do experimento, teríamos pouco tempo de gravação. No material bruto tenho apenas quatro tomadas nas quais os três participantes estão juntos, por exemplo). Vou voltar nela de vez em quando, como um norte;

O “pai e filha” foi um *subplot* que eu acho que surgiu do material - uma construção dessa relação, com uns afetos variados, mas que tende para um “distanciamento”.

O “expectativa/Thalita” é um *subplot* que será em parte construído na montagem.

Eu estava esperando a visita de uma pessoa para o dia 19 de Agosto, porque nós e alguns amigos em comum faríamos uma pequena viagem. Menções a esta viagem e a esta visita apareceram em algumas tomadas.

Vou juntar a elas alguns pedaços de outras tomadas que não tiveram ligação nenhuma nas filmagens, para criar um *subplot* para meu personagem que siga a linha: expectativa - frustração.

A “Parte II” eu dividi entre “cotidiano” e “construção”, para poder encaixar as cenas que produzam esse sentido da “quebra-continuidade”, até que a “quebra” faça parte da continuidade.

Além disso, usando a função “Assuntos abordados” das fichas, eu vou tentar encaixar os trechos dessa parte em uma ordem de desconstrução narrativa que seja espelho-reverso da construção narrativa da “Parte I”, em relação aos personagens:

<b>Parte I</b>	<b>X</b>	<b>Parte II</b>
Thalita		
Personagem em “terceira-pessoa” (participante observada)		Personagem em “primeira-pessoa” (diretora ativa)
Pai		
Distante/ “ranzinza”		Participativo/ bem-humorado
Mãe		

Uma coisa estranha é que, ao ver as imagens, eu não consegui identificar perfis para a minha mãe... (ainda estou pensando nisso).

Para a “Parte III” eu já separei duas cenas que acho que cumprem a função da “junção”.

No dia de gravação de uma delas, eu pedi à minha mãe para fingirmos que era sexta-feira, quando, na verdade, era sábado. Queria fazer um teste sobre a encenação (um tipo de intervenção que ocasionalmente eu me permiti, em momentos nos quais incorporei o modelo reflexivo-imaginário da “diretora”, para mudar o modo operacional do dispositivo da **Camada 1** para a **Camada 2**). “Deu errado” e ficou muito bom.

Minha mãe acabou revelando que era sábado. Mas como a câmera iria gravar por 10 minutos até se autodesligar, continuamos conversando mesmo depois do “erro”.

A outra cena que escolhi é um pedacinho do final de uma tomada, na qual minha mãe e eu estamos fazendo as unhas juntas e o gravador de som desliga, por falta de carga. As duas entendem isso como um “corta”, mas continuam a agir exatamente da mesma forma.

As duas cenas passam, nesse sentido, a mesma mensagem – antes (gravando) e depois do “corte” (sem gravar), a mise-en-scène dos personagens se mantém, o que pode significar que o ato de gravar fora incorporado na mise-en-scène diária (se naturalizou).

<sup>A</sup> Infelizmente, não tive a ideia de fotografar o diagrama depois de concluído. Se bem que não sei se ia dar para entender alguma coisa. O quadro ficou todo riscado.

.....  
21/12/2016- 3:00

Acho que o esquema deu certo. Vou passar a limpo em uma folha e levar para a casa da Lela amanhã de manhã. Vou copiar um pedacinho depois aqui, para dar para entender como ficou.

É bem estranho montar um filme no papel. Espero que isso funcione.

Copiei aqui no dia 28/12

O cabeçalho da folha ficou assim: Número do plano (ordem de entrada no filme)/ nome da cena onde ele está no meu HD (para podermos baixar para a *timeline*) /tempo (de que segundo até que segundo da cena eu vou usar).

Nas laterais eu fui escrevendo os *subplots* e os tipos das cenas (“máster; “pai e filha”; “expectativa/Thalita”; “cotidiano” e “construção”) e algumas anotações de ideias para serem aplicadas na edição.

Não dá para reproduzir muito bem o resultado disso digitando aqui. Escrevendo com a caneta na folha, ou no meu quadro, eu puxo setas, escrevo com letras minúsculas nos cantos para caber, rabisco por cima do que já foi escrito...Mas ficou algo próximo disso:

Parte II

	VIII / Café da manhã c/ mãe/ 4:51-6:43	[ cotidiano
	IX / Pai na rede/ 0:00-1:25	
Estender o som	X/ Vendo o filme/ 1:25-2:05	[ construção
	XI /spot 06/0:50-1:38	

\*Perceba que eu montei um discurso que irá receber retoques a partir de agora. Ou seja, existe a clara dissimetria entre o meu papel de editora e os papéis do Nilson e da Lela, que não terão contato com o material bruto em potência, mas sim com uma com uma seleção de planos, uma versão já interpretada (A equalização em uma partilha é afetada pelo desnivelamento das bases).

.....

22/12/2016

Hoje eu cheguei na casa da Lela umas 10:00 horas, mas como não nos víamos há uns dias, acabamos conversando um pouco primeiro. Ligamos o notebook dela por volta de 14:00 horas.

Começamos sincando os sons das cenas que não tinham um bom áudio (Com trechos nos quais não dava para entender o que os personagens diziam, por exemplo). Eu separei ontem (hoje, melhor dizendo) as seis cenas mais críticas, que precisavam ser sincadas.

Depois montamos o filme, seguindo minhas folhas. Terminamos tudo umas 21:00 horas (fizemos algumas pausas durante o processo). As duas estavam muito cansadas, por isso deixamos para assistir o resultado desse “Frankenstein” (de uma hora e 10 minutos de duração!) em um outro dia.

Marcamos de nos encontrar na semana que vem, depois do Natal. Vamos começar vendo como ficou e depois discutir sobre o que vimos.

.....

28/12/2016

Hoje eu voltei à casa da Lela para vermos se a montagem feita no papel tinha dado certo.

Nos termos de Karel Reisz e Gavin Millar (1978), que eu estudei para analisar a montagem do RMD, eu diria que a *ordem dos planos* foi o que mais funcionou. Perguntei para a Lela se dava para perceber a divisão do filme em três momentos, ela disse que sim.

Ela também notou os *subplots* da Parte I, mas disse que eles estão muito discretos. (“Pareceu que você estava esperando alguém que não veio, né? E tem um lance com seu pai...Mas está um pouco difuso...”)

Eu concordei. Até tem narrativa na Parte I, mas que funciona mais por uma sucessão de blocos do que por um encadeamento (um conhecimento sobre os personagens que se forma pelo amontoado de “estados” também). As narrativas dos *subplots* ficaram bem “rarefeitas”.

Como Comolli comenta, o modo de captação altera a *mise-en-scène* e uma marca disso persiste mesmo depois das alterações feitas na montagem. Já que o dispositivo de captação foi programado para ser o mínimo diretivo possível e para gerar imagens sem hierarquias de temas e de personagens, foi muito difícil encontrar linhas narrativas clássicas nas imagens que dele vieram<sup>26</sup>.

Em termos de “ordem dos planos”, nós fizemos poucas alterações hoje. Por sugestão da Lela, excluímos dois planos conjuntos do *subplot* que eu chamei de “máster” (a gravação de um café da manhã com os três participantes). De forma geral, concordamos que o *subplot* “máster” não funcionou, então mantivemos só um plano dessa tomada.

Já na categoria *escolha da posição da câmera- ênfase*, a Lela notou que a câmera está sempre voltada para os personagens, não dando para ver o extracampo para onde eles olham, sejam telas, ou janelas e varandas (ela gostou). Achei legal ela ter notado, porque foi de propósito. Mais

---

<sup>26</sup> Devo admitir que minha recente inclinação para filmes e textos sobre a “estética do fluxo” tiveram uma influência decisiva para os traços de estilo que imprimi na minha “máquina de captação”.

um sinal de que imagetivamente o protocolo de procedimentos formais do dispositivo imprimiu traços estilísticos.

Eu gostei das imagens de maneira geral. Como eu não tenho experiência com gravações, estava com medo de elas ficarem “feias” e cheias de problemas técnicos. A proposta do dispositivo de gerar imagens estáticas (câmera no tripé) com enquadramentos distanciados produziu certa hegemonia também.

O maior problema na minha “montagem no papel” para a Lela (e para mim) foi principalmente na *duração dos planos- ritmo dos cortes*: Cenas absurdamente longas! Filme absurdamente arrastado!

Esse será um filme com planos-sequência longos. Mas não precisamos exagerar. Cortamos a duração de mais de metade dos planos. Mesmo assim, achamos que tem muita coisa para cortar ainda.

Quanto à “*apresentação- fluência*”, eu diria que meu filme é “uma colcha de retalhos”.

Isso incomodou bastante a Lela (eu senti mais um “estranhamento” do que um incômodo). Ela sentiu a ausência de cenas de corte que dão a impressão de passagem de tempo e que criam uma liga entre as cenas para a Parte I (Visto que a lógica da Parte II é a opacidade e a autorreflexão, nela, o “desligamento” não seria um problema).

Concordei que seria mais contrastante se a Parte I tivesse mais “liga” do que a Parte II. Mas ainda não sei o que fazer sobre isso, visto que não teremos essas imagens de corte.

Lela também me deu uma ideia bem legal. Eu me gravei compondo uma musiquinha infantil (“Dia de sol”). Nós usamos dois planos nos quais eu estou trabalhando nela nesse primeiro corte. Lela disse que seria interessante colocar uma versão finalizada da música nos créditos finais, porque ela foi construída durante o filme e de certa forma, “construção” é um dos temas abordados nele.

A princípio, eu imaginei essa música para um coral de flautas-doce com acompanhamento de piano e pequenas intervenções de violinos (tocados por crianças iniciantes). Não sei onde arrumar um coral de flautas-doce. Também não daria tempo de ensaiar e gravar essa música (tenho mais uns quinze dias para acabar tudo).

Mais um detalhe...Eu não terminei de compor. Falta o arranjo do piano e as partes dos violinos.

Falei disso tudo para a Lela. Ela me aconselhou a fazer algo mais simples: uma gravação de celular (não de estúdio), talvez com uns dois instrumentos (não necessariamente os que eu imaginei). Só para dar o sentido da construção.

Vou ligar para o meu irmão (ele é músico de verdade, lá em Brasília). Se ele me ajudar, talvez saia alguma coisa.

Fiquei com esses deveres de casa (ver a música e o que fazer com a “falta de liga”) para o próximo encontro.

.....  
02/01/2017

## 2º corte

Marquei com a Lela de terminarmos os ajustes hoje, porque na quarta (depois de amanhã) eu vou me encontrar com o Nilson e mostrar o que fizemos até agora para ele.

Mas acabou não rendendo quase nada, porque nós duas estávamos muito cansadas, por termos trabalhado ontem, filmando e fotografando uma festa, depois de termos “virado” a noite anterior (do dia 31 para o dia 1º).

Mudamos uns dois planos de lugar e diminuímos mais um pouco das durações de alguns planos. Agora o filme tem em torno de 42 minutos.

Quanto à questão da colcha de retalhos, eu acho que não tem muito que fazer. Mesmo que eu quebrasse a proposta para colocar planos de corte que indicassem a passagem de tempo, isso não funcionaria na minha sequência de montagem, porque estilhamos as mesmas tomadas em vários planos e os espalhamos intercalados pelo filme.

Então, por exemplo, o filme começa com um plano no qual minha mãe e eu estamos fazendo as unhas e conversando no jardim e termina com um plano retirado dessa mesma tomada. Como eu vou colocar elementos que indiquem passagem de tempo no meu filme, se eu vou e volto nos mesmos espaço-tempos direto? Não faz muito sentido...

Quando eu comecei a gravar, achei que seria importante colocar a duração dos 60 dias no interior do dispositivo em um intertítulo, logo no começo do documentário. Mas não sei se isso vai fazer sentido agora. Eu até revi o material, mas não achei que a sensação de “passagem de tempo” combinava com ele. Parecia um “eterno presente” de uma forma bem literal.

Uma coisa que notamos é que até a questão de ser dia ou noite em muitos planos não pode ser percebida. Já que a câmera está voltada para os personagens, não dando para ver as janelas,

por exemplo. Esta mudança fica por conta do uso ou não das luzes artificiais, uma forma mais discreta de passagem de tempo. Em alguns planos não dá mesmo para saber em qual turno do dia estamos.

Vendo as imagens agora, eu diria que essa falta do extracampo gera uma sensação de confinamento, às vezes.

Eu queria captar os personagens, não o que eles estavam vendo, nem o que se passava do lado de fora (através das janelas e sacadas, por exemplo). A exclusão de personagens-extras (fora uns pintores que vão aparecer em uma sequência que mostrará uma reforma na casa), como amigos e parentes e de dias de maior movimentação na casa também foi por conta disso. Construí um dispositivo para captar *relações* entre essas três pessoas e entre elas e o filme.

A narrativa em blocos até fazia parte da expectativa inicial<sup>27</sup>, mas a claustrofobia e a dimensão paralela-estagnada do tempo vieram na bagagem.

.....  
11/01/2017

### 3º corte

Hoje eu tive uma reunião com o Nilson sobre o filme.

A primeira coisa que ele observou, de modo mais enfático foi sobre a duração e o ritmo (Fiquei pensando no que ele diria se tivesse visto o 1º corte...): filme longo e arrastado.

Nilson colocou como meta que o terceiro corte tenha 25 minutos. Além disso, fizemos algumas alterações nos conteúdos de cada parte do filme:

**Parte I - Forma clássica:** Para esta parte, vamos manter e enfatizar o *subplot* “expectativa/Thalita” como o encadeamento causal que guia a narrativa.

Perguntei ao Nilson como eu faria isso, porque, em termos de material, eu já usei tudo que havia relacionado a esse *subplot*. Ele me disse para construir a ênfase na montagem, agilizando os cortes e diminuindo os tempos das cenas que intercalam com essa narrativa.

“Beleza!”

(Mas ainda acho que vai ser complicado gerar uma narrativa clássica bem composta no final, por conta da natureza de *mise-en-scène* que já está inscrita nessas imagens).

---

<sup>27</sup> Novamente minha inclinação para a “estética do fluxo” se manifestando...

Nas cenas que vão entrar nessa alternância, vamos manter partes do *subplot* “pai e filha”.

Uma coisa que o Nilson destacou é que há no material um contraste entre as relações “pai e filha” e “mãe e filha”, que é construído não só pelas *mise-en-scènes* dos personagens, mas também pela natureza das imagens: Nas imagens feitas com meu pai, muitos ruídos irritantes atrapalham a comunicação e existe um distanciamento corpóreo entre o meu personagem e o dele. Já nas imagens feitas com minha mãe, não há tantos ruídos que atrapalham as conversas e nossos personagens estão fisicamente mais próximos (contraste que não foi programado conscientemente nas minhas escolhas de posicionamentos da câmera).

Eu já tinha reparado em um contraste entre as duas relações. Mas não tinha notado o quanto características imagéticas para além das interações dos personagens (como os barulhos irritantes nas imagens com meu pai) reforçavam estas diferenças.

Como minha mãe aparece nas conversas do *subplot* “expectativa/Thalita”, faremos, por sugestão do Nilson, uma intercalação mais direta (pingue-pongue) dessas conversas com as imagens do *subplot* “pai e filha”, destacando este contraste (tornando-o uma linha narrativa do filme), ao mesmo tempo em que seguimos o encadeamento causal.

**Parte II - Esvaziamento da forma clássica:** Esta parte é nova. Antes de entrar a cena de “quebra”, vamos fazer outro movimento - esvaziar a narrativa clássica e valorizar as “atmosferas”.

Manteremos a construção do contraste das relações imagéticas “pai e filha” e “mãe e filha” e acrescentaremos algumas cenas individuais.

**Parte III - Autorreflexão:** Nesta parte, a ideia de estilo de montagem que eu tinha tido vai prosseguir – Cenas de desvelamento do dispositivo intercaladas com cenas da **Camada 1**, para provocar um “esvaziamento” gradual da autorreflexão.

A intercalação das cenas auto reflexivas com as cenas do cotidiano vai culminar em uma fusão das duas coisas até que o dispositivo faça parte dessas relações. Manteremos os dois planos finais que foram estabelecidos desde o 1º corte.

O Nilson desaprovou enfaticamente um conjunto de planos que vinham de uma tomada na qual meu pai me ensinava a fazer um bolo. O clima dramático desses planos e nossa interação com a câmera neles não seguiam certo padrão que está se esboçando no filme (digamos que eu e meu pai estávamos descontraídos demais...). Conversando com ele, decidimos retirar essas imagens em nome de uma “coerência dramático-narrativa”.

Porém, ao retirar estes planos, eu terei duas consequências (não muito boas, eu acho) em meu filme:

A primeira é que a desconstrução narrativa, em espelho reverso, que eu tinha programado para o personagem “pai” não será possível. Na primeira parte do filme, o personagem “pai” aparece em uma relação distante, tanto com o dispositivo, quanto com o meu personagem. Esta construção é feita principalmente pela cena na qual ele me ensina a lavar o carro.

Na cena na qual fazíamos o bolo juntos, havia maior proximidade entre nós e outro tipo de relação construída entre ele e o dispositivo. Ela seria o espelho reverso da cena do carro. Ao retirar-la, criaremos uma linha homogênea para o personagem “pai”, que se mantém “distante” nos demais planos.

Outra consequência é que o personagem “pai” terá menor participação nas imagens, a partir do meio do filme. De fato, meu pai foi o que menos apareceu no material bruto também. Ele não gostou muito da ideia de ser gravado. Mas as escolhas das cenas que comporão o filme, mesmo que motivadas por outras preocupações, vão deixá-lo ainda mais “de fora” da segunda parte do filme.

Isto implica em um efeito dramático-narrativo de reforço da característica “distante” para este personagem e no aumento do contraste entre as relações que este personagem estabelece com o meu e o as relações estabelecidas entre o meu personagem e o personagem “mãe”.

Os últimos planos do filme, por exemplo, foram escolhidos por apresentarem esta questão da fusão entre a **Camadas 1** (cotidiano) e a **Camada 2** (construção), pensadas na construção do dispositivo. Mas neles, eu estou conversando com minha mãe em um clima descontraído, o que irá reforçar o termo guia “proximidade” para a nossa relação.

-um dispositivo construído para captar relações.

- relações que foram afetadas por este dispositivo (Nas duas Camadas. O que muda de uma para outra é que esta afetação sai das entrelinhas para o primeiro plano, na **Camada 2**)

- relações que foram reforçadas/ construídas na montagem - por *necessidades* (?) que surgem nela.

Minhas decisões de montagem causaram um desequilíbrio (dissimetria) total entre os personagens “pai” e “mãe” na partilha desse enunciado, mesmo que na etapa da “Abordagem” eles tenham recebido inscrições simbólicas iguais (participantes).

Embora, eu tenha que destacar: tendo inscrições simbólicas iguais, por decisão própria, minha mãe participou mais da construção enunciativa do que meu pai. Ter o *logos* implica em potência de participação, não em ato.

- Abordagem- distribuição do *logos* em potência.

- Filmagem- distintas atualizações do *logos*.

- Montagem- linha de coerência com as formas de atualizações do *logos* (participantes)

+ (ou “X” ? ) linha de coerência dramático-narrativa (editores).

.....  
13/01/2017

Ter uma estimativa de tempo para a duração final do filme agiliza muito a montagem.

Além de colocar a meta de 25 minutos no máximo para o filme, Nilson também estipulou durações médias para as “Partes”. Com essas metas em mente, eu e a Lela chegamos nesse tempo de corte em menos de duas horas.

Primeiro assistimos o filme novamente. Depois excluímos cenas inteiras (as que o Nilson tinha comentado e mais algumas que estavam “esvaziando de mais” o filme). Por fim, fizemos alguns ajustes nos planos que permaneceram. Agora, o filme tem 22 minutos.

Nessa exclusão de planos, muitos dos retornos a trechos das mesmas tomadas foram tirados. O que diminuiu consideravelmente a sensação de ausência da passagem do tempo.

Gastamos um tempo significativo arrumando os créditos.

Eu consegui (com uma ajudinha do meu irmão) terminar a música “Dia de sol” no *Finale*<sup>28</sup> (pelo menos, um trecho com uma duração considerável dela).

Mas não vai dar para gravar ela sendo tocada por músicos de verdade. Isso demandaria tempo e recursos que não temos.

Achamos que a versão que o programa produziu, simulando os instrumentos musicas que eu selecionei (piano, piccolo e viola) não ficou tão ruim. Colocamos essa versão nos créditos

---

<sup>28</sup> Programa para escrever partituras musicais que simula o som de alguns instrumentos.

para reforçar a ideia de que minha personagem está construindo este dispositivo e este enunciado (ou seja, sou a responsável pelas produções de sentidos dele).

---

16/01/2017

Hoje eu tive outra reunião com o Nilson para discutirmos os resultados do 3º corte.

Concluimos que agora o ritmo da montagem ficou bom (este foi o item mais difícil de ajustar e em nome dele ressignificamos muitas coisas).

Conversamos também sobre a minha dúvida em relação ao intertítulo inicial, anunciando, entre outras regras do dispositivo, o seu recorte de tempo. Decidimos coloca-lo.

Eu não salvei as imagens por datas, então não sei exatamente em qual dia (dos 60 dias) cada imagem foi gravada. Vou ter que fazer uma numeração um pouco aleatória. Por esse motivo, achei melhor não colocar datas completas (dia, mês e ano) e sim, uma passagem de tempo interior ao dispositivo, ou seja, uma contagem de 60 dias “atemporais” (1º dia; 20º dia...).

Achei que fazendo este tipo de contagem, eu também valorizaria o eterno “presente não reproduzível” do interior do dispositivo. Desvinculando o tempo do dispositivo de um tempo histórico (um mês específico, de um ano determinado no calendário ocidental), eu o torno em uma dimensão independente.

Não importa o passado e as projeções futuras dos personagens. Não importa onde eles estão (o endereço da minha casa não é citado), nem mesmo quem eles são. O que importa são as relações se constituem neste microuniverso.

Retirando esta família de uma data e de um lugar, talvez eu possa (pelo menos tentar) tira-la também de um “tipo” social instalado no imaginário coletivo. O que, de certa maneira, seria uma resistência às roteirizações (COMOLLI, 2008).

Outra coisa que o Nilson sugeriu foi que eu numerasse as partes que estão compondo minha montagem.

Achei que isso talvez deixe o filme muito “didático”. Enquanto uma pesquisa experimental, que será apresentada para uma banca de mestrado é uma ideia válida. Mas depois, pretendo tirar essa numeração.

---

18/01/2017

Eu e a Lela fizemos as alterações sugeridas.

---

20/01/2017

#### 4º corte

Hoje eu fui na casa do Nilson terminar o filme.

A Lela viajou e mesmo que eu quisesse terminar a montagem sozinha, nos computadores da faculdade (que não está mais em recesso), não daria, porque o projeto foi feito no *Final Cut*<sup>29</sup>. Então, tive que pedir socorro (e paciência) ao meu orientador.

Hoje, trabalhamos mais na finalização, fazendo correções básicas de cores e de sons.

Arrumamos o intertítulo inicial, colocando um resumo mais completo das regras principais do dispositivo e colocamos um intertítulo final, localizando o filme como parte da nossa pesquisa.

Talvez, isso tudo deixe o filme ainda mais “didático”, mas acho que é importante (agora, pelo menos) destacar este perfil de “pesquisa experimental em artes” para este projeto, porque as atividades práticas, ainda mais as artísticas, ainda sofrem alguns preconceitos na Academia.

Um ponto no qual nos detivemos por tempo considerável hoje foi sobre a penúltima cena do documentário. Como eu havia dito (no dia 20/12), desde o primeiro corte, eu separei duas cenas para finalizar o filme. Na cena que eu tinha colocado como penúltima, minha mãe e eu estamos conversando na cozinha, “fingindo” ser um sábado, quando, na verdade era uma sexta (um teste que eu fiz, para ver se surgiriam alterações de *mise-en-scène*, ao adicionarmos um elemento ficcional). Minha mãe acaba revelando nossa encenação, nós rimos deste “erro” de gravação e continuamos a conversar normalmente.

Ficamos na dúvida se esta cena quebra o meu dispositivo: Se na gravação dela eu exagerei na intervenção (incorporando o modelo reflexivo-imaginário da “diretora” da **Camada 2**), e se, principalmente, no filme montado, ela gera uma dúvida no espectador se tudo o que ele está vendo é encenado, quebrando o contrato de confiança estabelecido pelo intertítulo inicial, que explica as circunstâncias de captação das imagens.

---

<sup>29</sup> Programa de edição de vídeo para computadores da Apple.

Tiramos ela.

Colocamos de volta.

Mudamos ela de lugar.

Achamos uma boa cena. Está difícil abrir mão.

Deixamos a cena, para conversarmos sobre isso com os membros da banca, a fim de termos mais opiniões sobre o assunto.



O filme está pronto (!!!!!).

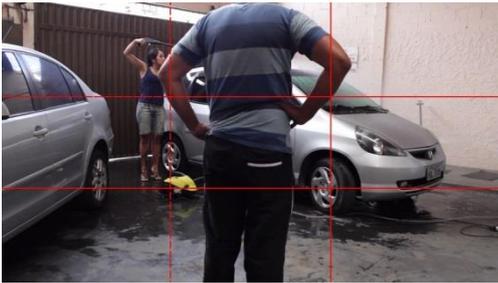
---

### **Política nas imagens**

No projeto do documentário tínhamos imaginado que a câmera distanciada e os enquadramentos abertos, em profundidade de campo unidos ao fato da desprogramação narrativa criariam planos com menor hierarquia entre os personagens (que teriam a mesma possibilidade de mobilidade) gerando uma sensação de igualdade e equilíbrio na partilha de cada imagem.

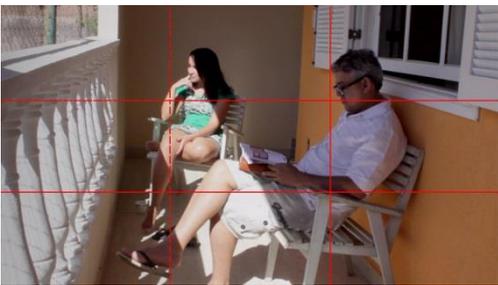
Mas justamente essa impossibilidade de prever a movimentação de cada personagem no quadro, assim como algumas características físicas de cada ambiente de locação impediram essa partilha igualitária em alguns planos.

Por coincidência, os planos com o personagem “pai” tiveram uma ocupação menos igualitária:



Neste plano, não pude posicionar a câmera mais próxima do carro por causa da água que o aparelho espirrava. (Ou seja, não usei um critério político para escolher o enquadramento, mas sim prático).

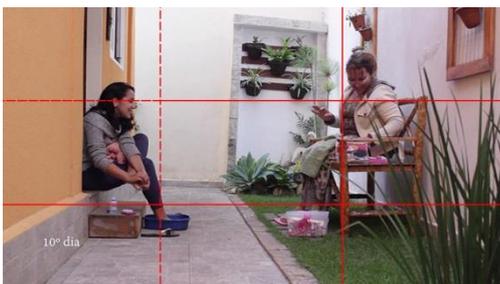
Sem ter a menor noção do enquadramento que estava sendo realizado, meu pai se aproximou da câmera, ocupando uma proporção muito maior do que a minha na imagem e ficando no primeiro plano. Ninguém estava atrás da câmera para ver as consequências imagéticas desta movimentação (hierarquia e distanciamento entre os personagens).



Neste aqui, eu não podia nos esquadrar de frente (o que nos deixaria no mesmo plano, em uma relação de igualdade) porque minha varanda é muito estreita. Novamente escolhi o posicionamento da câmera não por uma consciência da partilha do quadro, mas por questões práticas.

Meu pai já estava sentado na primeira cadeira, lendo um livro, então eu peguei a cadeira de trás. Por uma coincidência, novamente, ele está no primeiro plano, ocupando maior proporção do quadro.

A repetição imagética cria adjetivos para essa relação. Além disso, pode condicionar o espectador a ouvir o diálogo e, principalmente, o silêncio dentro de uma concepção pré-estabelecida. Os personagens poderiam estar em silêncio por vários motivos, mas o termo “distanciamento” pode ser o primeiro a ser pensado pelos espectadores.



Neste outro plano, com minha mãe, também fiz um enquadramento lateral. Mas como o espaço era menos estreito, as duas personagens ficam uma de frente para a outra, na mesma proporção.



E nesse outro, o enquadramento é quase frontal e estamos na mesma proporção.

Alguns pontos sobre isto:

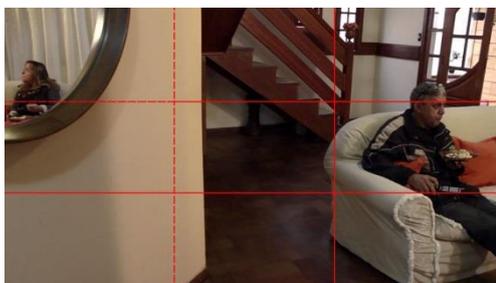
1º- Todos os editores envolvidos (Nilson, Lela e eu) acharam que havia uma relação de proximidade entre os personagens “mãe” e “filha”, que contrastava com uma relação distante entre os personagens “pai” e “filha” nas imagens que selecionei para o primeiro corte.

2º - O termo “distância”, gerado a partir do enquadramento, pré-determina uma adjetivação para a relação dos personagens em cena de forma que ouvimos o que os personagens dizem (ou não) dentro desta perspectiva?

3º- *logos* também diz respeito à “distribuição simbólica dos corpos” (RANCIÈRE, 1996, p.35). Cada plano contém uma partilha, um modo de ocupação do espaço, que influenciará em como será ouvido o que diz determinado personagem. Porque os lugares ocupados nas partilhas determinam como as vozes são ouvidas.

4º- O enquadramento é uma forma da Voz do documentário se posicionar e reposicionar a voz do personagem (NICHOLS).

Um exemplo:



No enquadramento da esquerda, eu coloco os personagens, seu diálogo e suas vozes em uma relação de igualdade e harmonia. No da direita, não.

## Sobre os riscos e as partilhas

Tanto as decisões de partilha, quanto as relacionadas aos riscos percorrem todo o processo do filme e se afetam mutuamente. Há risco na partilha.

Na construção do dispositivo está a primeira partilha, que é instalada como potência, definindo as inscrições simbólicas para os participantes. Estas, por sua vez, determinarão suas possibilidades de participação.

No nosso dispositivo, existiam duas inscrições diferentes: a de “participante-arquiteta-diretora-editora” para mim e a de “participantes” para os meus pais.

Também na construção do dispositivo, existem outras partilhas que são instaladas como potência para as imagens.

Nesta etapa, estabelecemos como um alvo, em nossa programação, uma partilha mais equilibrada: A câmera estaria sempre distante de todos os personagens, mantendo sobre eles o “um olhar igualitário”; Os enquadramentos fixos, em profundidade de campo, dariam para todos ou o mesmo plano, ou a mesma possibilidade de movimentação interna; enquanto diretora eu não faria uma roteirização prévia para as conversas, nem exporia demandas que direcionassem as auto mise-en-scènes<sup>30</sup>; e, por fim, não haveria combinações prévias sobre os assuntos a serem abordados, de forma, que todos os participantes teriam as mesmas informações para cada cena (ou a ausência delas), em termos narrativos e correriam o mesmo risco (impossibilitados de pensarem melhor como se posicionar sobre determinados assuntos e montarem encenações prévias, baseadas nesses interesses, todos estariam dependentes dos acasos das conversas).

Esta programação deu certo. Em termos de imagens isoladas (excluindo os efeitos da montagem, no todo), nos planos conjuntos existe uma igualdade entre os participantes.

No entanto, a igualdade de participação no experimento como um todo não se concretizou, mesmo entre participantes que tinha inscrições simbólicas iguais. Isto porque uma partilha equilibrada entre eles foi instalada como potência pelos arquitetos do dispositivo (Nilson e eu), mas cada um atualizou sua participação de forma distinta.

---

<sup>30</sup> Mantive apenas as duas demandas vagas, propostas inicialmente (“a vida como ela é” e “falar sobre qualquer coisa”), todas as vezes que meus pais me perguntaram coisas como o que era para fazer, ou como estava ficando, etc.

Este também é um risco que o documentarista corre: você distribui inscrições simbólicas e direitos (dissimétricos) à participação, mas não sabe como as auto mise-en-scènes dos personagens irão se desenvolver a partir disso.

Na etapa da Filmagem, eu vivenciei o risco e a ansiedade de não ter filme, principalmente por dois motivos:

Primeiro, porque nosso dispositivo delimitava poucas regras, principalmente no sentido de linhas ativadoras de narrativas, então, conforme eu revia as imagens, percebia que elas praticamente não apresentavam conexões de temas. Constantemente eu pensei em como seria difícil montar esse filme e na mesma proporção, tive que lutar comigo mesma para não intervir nas gravações a favor da montagem (a tentação de começar a retomar assuntos nas conversas, para termos links narrativos depois foi aterrorizante), “não dirigir”.

Segundo, porque, por ser tratar da minha família e da minha rotina, era ainda mais difícil ver um filme nas imagens produzidas. Tive dificuldades, posteriormente, de detectar perfis para os personagens, pelo mesmo motivo. Confesso que a proximidade com o objeto pode inclusive ter me cegado enquanto pesquisadora-artista (BAKER, 2013). Com certeza alterou o processo.

Em termos de partilha, eu fiz algumas tentativas de amenizar o desequilíbrio entre os participantes.

Deixei, por exemplo, que meus pais sugerissem a maioria das situações nas quais deveríamos gravar (café da manhã, lavando o carro, vendo fotos...). Praticamente todas da **Camada 1**.

Como eu os conheço muito bem, sei qual personagem cada um projeta em determinadas situações. Então, se eu sugerisse as situações, por ter um pensamento mais consciente sobre isso, poderia prever mise-en-scènes e direcionar perfis para os participantes<sup>31</sup>. Por exemplo, eu sei que meu pai é um pouco impaciente para ensinar qualquer coisa. Assim, se eu sugerisse uma tomada na qual ele estivesse me ensinando algo, eu teria uma previsão de que nela, ele faria um personagem um pouco ranzinza e levemente irritado. O que não ocorreria em outras situações. Fazendo esta sugestão, com esta previsão em mente, eu estaria já formatando um perfil para este personagem.

---

<sup>31</sup> Algo próximo (porém mais intenso) do que o Cao Guimarães fez, ao montar suas duplas em RMD.

Uma cena desse tipo (ele me ensinando a lavar o carro) acabou ocorrendo mesmo e saindo conforme minhas previsões. Mas foi dele a sugestão de grava-la. Eu me preocupei mais foi em sugerir tomadas de autorreflexão, convidando meus pais para assistir parte do material bruto, por exemplo.

Nota-se que enquanto diretora tomei esta decisão no intuito de correr mais riscos e aumentar a partilha do *logos*, mas enquanto personagem, eu sai “prejudicada” na composição da **Camada 1**, porque fui privada de escolher situações que podiam me favorecer.

Na montagem (edição), uma nova partilha do *logos* é feita. Foi o que ocorreu, quando, na edição final, meu pai e minha pai, que inicialmente tinham as mesmas inscrições simbólicas, ganharam papéis diferenciados no enunciado.

Neste momento, a Voz desse documentário (que se formou baseado nas discussões dos integrantes da partilha realizada na edição: Nilson, Lela e eu, principalmente) interpreta nossa experiência. Transformando estes participantes em personagens e a complexidade de seus seres esféricos em representações planas. Só assim, o “pai” pode ser “o distante”, por exemplo.

Na montagem também surgem novos riscos, inclusive o de quebrar o enunciado “este é um filme dispositivo” para o espectador, ao incluir no filme, uma cena de transbordamento. Motivo pelo qual, até a presente data, não decidimos se iremos deixar ou retirar o plano do “erro” de gravação na cozinha.