



Anchieta, 815 (Jordana Coutinho, 2013)

As ferramentas documentais em *Anchieta, 815*: um relato de experiência¹

Guilherme Gonçalves da Luz

Bacharel em Cinema e animação pela universidade Federal de Pelotas. Mestrando do programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo: Este trabalho se propõe a uma investigação sobre os limites entre a *sugestão* e a *consciência cênica* no interior da relação de alteridade presente entre autor e sujeito em uma obra documental. O estudo se dará por meio de processo analítico-expositivo de um filme denominado *Anchieta, 815*. Para tanto, a pesquisa partirá das discussões que compõem o estudo do gênero desde sua criação, seguirá através de sua inserção na modernidade a partir do que propôs Jean Rouche, por fim, sua transição ao cinema contemporâneo por meio da atuação dos *dispositivos*. A metodologia é um híbrido entre revisão teórica e aplicação de conceitos à prática documental como relato de experiência.

Palavras-chave: alteridade, dispositivo, documentário.

INTRODUÇÃO

João Moreira Salles abre seu texto denominado “A dificuldade do documentário” com a seguinte citação: “A natureza da não-ficção e do filme de não-ficção provou ser absolutamente desorientadora para gerações de cineastas e acadêmicos” (SALLES, 1997). Tal asserção parece estabelecer um marco inicial para qualquer discussão acerca das formas documentais nos meios cinematográficos. Questões como realidade e ficção, o papel das imagens referenciais do cinema, os dispositivos cinematográficos, os aparatos formais e estilísticos dos cineastas, o mercado audiovisual, são indiscriminadamente acrescidas de complexidade no estudo dos filmes documentais, se comparados aos filmes de ficção.

O presente trabalho irá expor o processo de realização de um documentário-dispositivo na cidade de Pelotas-RS, no ano de 2012, e

¹ Texto parcial referente ao trabalho de conclusão de curso em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas/2013.

o fará após a investigação de um percurso histórico das ferramentas que compõem este gênero.

O filme de dispositivo, como coloca Consuelo Lins em “Filmar o real”, trata-se de uma forma contemporânea de cerceamento dos roteiros sociais, o dispositivo, neste caso, se apresenta como um “artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” (LINS, 2008, p. 56), definição que confronta o modelo de apreensão da essência do real e eleva as possibilidades documentais para além das questões temáticas. Neste caso, o filme a ser produzido trabalha com um dispositivo literário. A obra “O cortiço” (1895), de Aluísio de Azevedo, atua como um agente embrionário na construção desta “maquinação” (LINS, 2008). O dispositivo é um mecanismo arbitrário e como tal, não necessita ser justificado. Neste caso, apenas alguns elementos da obra literária estão presentes no filme. A premissa deste estudo foi de que o espaço do cortiço deveria ser respeitado, a partir do entendimento de que esta construção se trata de uma *personagem* central na obra original. A convivência dos personagens/sujeitos submetidos a tal espaço representa uma condição de microcosmo e também é elemento indispensável à narrativa pretendida.

Tendo tais definições, o procedimento primordial foi o da procura por um lugar físico que reunisse o maior número de características presentes na relação sógnica proposta por Aluísio de Azevedo, um lugar de convivência, de um cotidiano ordinário, com personagens de vida simples. Foram visitados sete lugares na cidade de Pelotas.

Antes de contatar os moradores fez-se necessária uma aproximação com os proprietários dos cortiços, alguns deles se mostraram receosos com a exposição que o filme poderia proporcionar, alguns lugares se fizeram pouco interessantes, na maior parte das vezes por serem habitados por um público muito homogêneo, pois, além da preocupação estética - neste caso uma estética que se alinhasse com a degradação do espaço do cortiço de Azevedo - era interessante que os personagens pertencessem a faixas etárias distintas, também de acordo com a proposta do universo naturalista do cortiço original. Depois de encontrado o lugar com maior proximidade às condições de existência do dispositivo - Lugar que dá nome ao filme, *Anchieta*, 815 - foi feita uma triagem com os possíveis personagens, chegando à escolha de cinco.

O primeiro foi seu Roberto, assim chamado pela equipe desde os primeiros contatos, senhor de idade avançada, além dos setenta anos, marceneiro aposentado por invalidez causada pela perda de um dos dedos da mão, possui um interesse peculiar por imagens técnicas (fotografias digitais). Seu Roberto apresentou a segunda personagem à equipe, “dona Iracema”, sua companheira. É costureira, tem sessenta anos, é mãe de quatro filhos e residente do cortiço há três anos. Na casa ao lado, mora seu Marques, ex-chefe de um grupo de escoteiros, setenta anos, síndico do lugar. Na parte da frente reside Davi, músico percussionista e *luthier*, casado e pai de uma menina recém-nascida. A quinta personagem é Paola, a mais jovem. É cabeleireira e a mais recente moradora do residencial. Após o primeiro mês de trabalho ocorreu uma perda entre os personagens: por problemas afetivos, seu Roberto e dona Iracema puseram fim à relação, logo após isto, ele deixou o cortiço. A partir deste fato decidiu-se pela inclusão de mais um personagem para a substituição de seu Roberto, foi então que surgiu Hélcio, vinte anos, fotógrafo e produtor cultural.

O filme, como referência ao modelo formal adotado pela estilística literária do naturalismo, conta com uma linguagem que é própria da escola do *documentário observativo*, a partir da “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2008, p. 147), portanto, trabalha com a proposta da *sugestão* (GONÇALVES, 2008), oriunda do conceito de *alteridade* (BERNARDET, 2003; GONÇALVES, 2008). Estas duas ferramentas se confrontam com a concepção da *consciência cênica* dos atores sociais perante a câmera, visto que, para Jean-Louis Comolli, a profusão de imagens ocasionada pelo advento das *imagens técnicas* provocou uma espécie de consciência difusa da encenação, uma “roteirização das relações sociais e intersubjetivas” (COMOLLI, 2008, p. 52).

Estas ferramentas, para que sejam corretamente analisadas na aplicação da experiência prática, devem ser contextualizadas e posicionadas historicamente de forma adequada. As relações de alteridade, presentes na convivência entre o autor e o personagem, por exemplo, foram modificadas com o advento do documentário autorreflexivo do cinema moderno. Nele, a autoridade do autor do cinema clássico foi dissolvida pelo discurso político do personagem/sujeito da forma etnográfica. Estas questões serão expostas através de um percurso histórico das formas documentais divididas através dos seguintes subitens.

Primeiramente, serão apresentadas as disposições teóricas que servirão de base para a continuação do trabalho, como as discussões sobre realidade e ficção, o papel da imagem referencial, as narrativas e os mecanismos formais dos meios documentais.

Em um segundo momento serão estudados os mecanismos modernos de representação. A investigação trará a problemática da alteridade, juntamente com os conceitos de sugestão e consciência cênica, imbricados aos procedimentos da prática documental. Neste espaço, será investigado o confronto entre a linguagem do documentário observativo e as relações de alteridade frente ao imponderável das ações. A criação de uma *auto-mise-en-scène* e o papel do autor a partir de um “desejo de filme” (GONÇALVES, 2008) presente na consciência do sujeito documentado.

Após isto, é preciso que se volte a atenção para os modelos formais da linguagem contemporânea do documentário. Os mecanismos dispositivos, o esfacelamento das estruturas de representação e a hibridização das linguagens são elementos que compõem as novas formas documentais, com teorias ainda em construção no meio acadêmico.

Metodologicamente, a pesquisa será ancorada em dois pontos: primeiramente através de levantamentos teóricos condizentes com as questões abordadas pelo filme em realização. Posteriormente, através da aplicação dos conceitos desenvolvidos na composição do relato de experiência do processo de produção.

O ESTATUTO DO DOCUMENTÁRIO: REALIDADE E FICÇÃO, REPRESENTAÇÃO E MEIOS DE LEGITIMAÇÃO

Bill Nichols (2004) introduz sua reflexão acerca do que explana ser *a voz do documentário* - em texto homônimo - com um olhar sobre as estratégias documentais ao longo da história. Para o autor, a estratégia carrega em si uma complexa relação histórica, na medida em que evidencia mudanças nos modos dominantes do discurso, e com isso delimita escolas e períodos artísticos.

A voz do documentário, para Nichols, advém de uma confluência de fatores sociais e estéticos atuantes na consignação de códigos que constituem a linguagem do filme. São signos de representação em constante articulação e interação, capazes de imprimir autoridade, referencialidade e legitimação sobre a obra. Essa voz - como conciliação de reflexões formais e ideologias políticas - delimitou as estratégias documentais até o cinema moderno, sendo responsável pela constituição das quatro principais modalidades do documentário.

O *discurso direto*, considerado como a primeira forma documental registrada, dotado de um didatismo instrumentalizado pela narração fora-de-campo (*Voz-de-Deus*) ou pelo seu antecessor, o *entretítulo*, atuou em convergência com o modelo narrativo do cinema do pré-guerra. A montagem orgânica constituinte do *esquema sensório-motor* (DELEUZE, 2006) do cinema clássico também corroborou o ímpeto *panfletário* de sua forma discursiva. “Nanook of the North” (1921), de Robert Flaherty é considerado o primeiro documentário da história do cinema. Esta forma fílmica foi exaurida após a segunda Guerra Mundial, mas teve seu ápice no documentário nazista “Triunfo da vontade” (*Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht*, 1935), da diretora alemã Leni Riefenstahl.

A continuidade desta vertente do discurso direto trouxe à luz a segunda grande escola do documentário, o cinema-direto (NICHOLS, 2004), atuando em simultaneidade com as teorias *vertovianas* do *kinopravda*, que em concordância com o movimento construtivista russo inseria ideais modernistas à linguagem do documentário. No cinema-direto a premissa de uma *busca pelo real* era alicerçada pela objetividade e imediatismo de suas questões, a partir da dissimulação do aparato formal que o compreendia, a fim de se valer de uma linguagem de *transparência* (XAVIER, 2005). Ao passo que, no cinema-verdade, encontravam-se os primórdios do pensamento *autorreflexivo* (NICHOLS, 2004) da linguagem documental.

O modelo autorreflexivo - suscitado pelo cineasta russo DzigaVertov e retomado pelo cinema moderno do pós-guerra - foi calcado na experimentação formal e discursiva. O documentário moderno assume uma condição de mecanismo de representação, em oposição aos seus antecessores adeptos da proposição de “janela para a realidade” (NICHOLS, 2004). Através de uma hibridização de linguagens e da

construção de novos signos, o documentário autorreflexivo torna evidente seus aparatos estéticos e epistemológicos em favorecimento da *opacidade* (XAVIER, 2005). A representação em si, pressupõe um princípio de substituição do real por um objeto sógnico que atue transitoriamente entre a similitude e o referente indicial, ou seja, a construção formal do documentário moderno pode ser vista como um híbrido de apresentação e representação.

Há uma importante contribuição dos etnógrafos para a expansão da linguagem documental, visto que as questões suscitadas a partir do uso de ferramentas antropológicas, como o conceito de *história oral*², descentralizam a relação de autoridade que os cineastas até então mantinham com seus atores sociais e com o objeto fílmico em si. As entrevistas nos documentários etnográficos - primordialmente realizados por Jean Rouch - tornam a autoridade difusa, descentralizando-a ou até mesmo transferindo-a para o ator social, a exemplo de "Eu, um negro" (*Moi, um noir*, 1959). A exposição do ator social, e até mesmo esta autoridade que lhe é conferida, condiciona o documentário moderno a uma hibridização entre o privado e o político, ou seja, o depoimento deste sujeito, articulado com a linguagem do cineasta, atua como um discurso político. Vale o adendo de que o cineasta não abdica completamente de sua autoridade porque esta se dará na montagem. Neste caso, pode-se pensar que a *voz do filme* no documentário moderno consiste em um discurso híbrido oriundo de uma tessitura formal que compreende o aparato ideológico do cineasta e a voz difusa dos atores sociais. Se para Bill Nichols (2004), Nanook é "nítida voz de autoridade" (p.66), o documentário etnográfico é o ápice da relação dialética entre o *eu* e o *outro*, unidade primordial da *alteridade*.

Este mecanismo foi enfraquecido pela *pós-modernidade*. Para Nichols (2004), grande parte dos documentaristas da contemporaneidade abdicou da *voz* em detrimento de uma linguagem de *observação*, fazendo uso de uma "representação respeitosa" (p.72) como forma de empirismo não questionador. Segundo o autor, os procedimentos observacionais permitem que os documentários diminuam a

² Metodologia de pesquisa que consiste em gravar entrevistas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos.

distância entre o "realismo fabricado" e a aparente captura da realidade, pelo fato dos cineastas utilizarem os mecanismos da montagem convencional do cinema de ficção. Como coloca Bazin (1991) - ao se referir aos *raccords* da montagem invisível - através dos procedimentos da montagem abstrata, criadora de sentido, engendra-se uma *ontologia estética*. Segundo Nichols, esse modelo cria um mecanismo de causa e efeito e concede a impressão de verossimilhança justamente por este efeito histórico de linearidade.

Tangente a estas discussões formais que delimitaram as marcas históricas do filme documental, pode-se observar a manutenção das reflexões acerca do papel da realidade e da ficção ao longo de sua trajetória. "Nanook of the North" já suscitava, entre os primeiros teóricos, algumas observações sobre a ficcionalização das ações propostas por Robert Flaherty ao esquimó, o que pode servir como indicador de que os questionamentos sobre o papel desempenhado pela ficção no documentário sempre estiveram presentes nas discussões do cinema.

Anterior às questões narrativas está a indagação sobre a função das imagens na civilização ocidental e sua importância nesta relação de verossimilhança - desde sempre discutida nas artes e nos modos de representação - pois as questões sobre a referencialidade da imagem e suas relações com o real precedem sua capacidade cinética. No *domínio das imagens* pode-se pensar em três categorias constituintes: o domínio das imagens mentais, como os signos do pensamento, o domínio das imagens diretamente perceptíveis (ontológicas) e o domínio das imagens como representações visuais, onde objetos possuem primazia ontológica sobre os signos.

Sendo assim, propõe-se que uma possível distinção entre realidade e ficção na imagem deva começar pelo entendimento do seu caráter ontológico, onde a similitude - inerente a todas as imagens - lhes confere uma propriedade de apresentação, enquanto a referencialidade imprime sobre elas funções de representação, rastros do real. Tomadas as asserções acima, pode-se verificar que a possibilidade de distinção entre real e ficcional no cinema não pode ser encontrada no estatuto da imagem, pois a pregnância da referencialidade é uma propriedade inerente à imagem antes mesmo de sua articulação com a linguagem do filme. Segundo Jacques Aumont (1995), o realismo

do cinema não se remete apenas às questões referenciais, ele deve ser compreendido a partir da distinção entre o realismo dos materiais de expressão e o realismo temático.

Os materiais de expressão são compostos por sons e imagens que se manifestam por meio de códigos convencionados pela linguagem e que atuam na manutenção de uma comunhão entre a assimilação do público e a articulação sógnica proposta pelo filme. Essa relação simbólica, mediadora dos modos de produção da representação, pode ser vista há muito tempo no universo da arte. As proporções áureas da antiguidade, a perspectiva renascentista, a profundidade de campo da imagem fotográfica, todas possuem arbitrariedades nas relações que regem suas referencialidades e se relacionam com seus respectivos tempos. Essas relações que organizam a articulação dos signos de um meio de representação são determinadas por fatores sociais, culturais, históricos, tecnológicos e são elas que demarcam os movimentos políticos e estéticos de todas as artes.

O cinema evidencia suas associações referenciais de forma mais acentuada por ser dotado de uma linguagem capaz de reproduzir a relação espaço/tempo como nenhuma arte antes o fizera. O movimento, a duração, a apreensão do espaço e a restituição do ambiente sonoro são ferramentas a serviço da *impressão de realidade*.

A evolução desses signos aparece como um *ganho de realidade* (AUMONT, 1995), que é, justamente, esse ímpeto de renovação das convenções sógnicas. Este ganho se dá, primeiramente, pela profusão das invenções tecnológicas voltadas para os meios de produção artística, mas principalmente porque a realidade, de fato, nunca é alcançada pela representação.

Existem alguns autores que propagam a ideia de uma indiscernibilidade entre o ficcional e o não-ficcional, a exemplo de Christian Metz (2004), que sobrepõe os conceitos de ficção e representação para demonstrar tal impossibilidade, dissolvendo as diferenças existentes entre ambas. Esta assertiva implica que sejam suscitados alguns problemas teóricos, como o próprio conceito de representação. Para Foucault (1999) a representação tem um caráter de substituição sógnica, onde elementos articulados por uma ou várias linguagens assumem um papel de analogia. Na pintura e na

literatura, por exemplo, a representação toma a forma dos objetos por meio da descrição, nos meios onde o grau de analogia é mais elevado ela se manifesta através do *simulacro* (BAUDRILLARD, 1991), como é o caso da fotografia e do cinema. Noel Carroll (2004) afirma que a proposição de Metz, se tomada como verdadeira, implicaria em uma hierarquização cíclica da representação, pois teríamos as fotografias jornalísticas e os documentos pessoais como subcategorias da ficção, o que acarretaria na necessidade de uma nova distinção entre essas imagens em comparação, por exemplo, com uma imagem pictórica.

Com base nesta proposição é possível enxergar a possibilidade de questionamento sobre a afirmativa de Metz, contudo, esta proposta de alocação da representação como categoria da ficção pode ser problematizada em tantos aspectos que vamos detê-la apenas ao que foi exposto por Noel Carroll (2004) em artigo sobre o tema.

No texto, o autor trata da existência de uma *asserção pressuposta* propositora das regras que regem o documentário e que imprimem sobre este uma espécie de consciência do real. Este termo é utilizado, por ele para contrapor a ideia de documentário introduzida por John Grierson, onde o filme documental se refere a todas as obras que utilizam o “tratamento criativo das atualidades” (autor, p. 70), o que, segundo Carroll, se mostra insuficiente para a compreensão dos elementos que compõem sua linguagem, assim como a demasiada abrangência presente na nomenclatura de *não-ficcional*. Para o autor, a asserção pressuposta se materializa através de um *jogo* no qual “as questões epistêmicas de objetividade e verdade são incontestavelmente adequadas” (idem, p. 72). Carroll defende a ideia de que há discernibilidade entre ficção e não-ficção, mas que esta possibilidade deve apontar para um caminho diferente do que é defendido por Metz e os demais *desconstrucionistas* do estruturalismo.

Uma argumentação favorável à indiscernibilidade proposta por Metz diz respeito ao compartilhamento dos procedimentos formais entre documentários e filmes de ficção, o que Carroll rebate ao afirmar que “a distinção entre ficção e não-ficção não se baseia em uma diferença fundamental entre as propriedades estilísticas dos filmes ficcionais e não-ficcionais” (idem, p. 76). Segundo o autor, a possibilidade de assimilação da linguagem ficcional por uma obra não-ficcional, ou da linguagem não-ficcional por uma obra ficcional, não implica em

uma demonstração de inexistência da distinção entre ambos, apenas evidencia que a discernibilidade não pode ser constatada por meio de seus atributos formais. Portanto, o autor não nega a existência das sobreposições estilísticas entre os elementos ficcionais e não-ficcionais no cinema, apenas entende como equívoca a proposição de que estas sobreposições possam servir como suporte para a dissolução da distinção entre ambos.

Esta distinção, para Caroll, deve ocorrer com base nas *intenções autorais*, cujas manifestações podem não estar contidas nas obras por se tratarem de *propriedades relacionais*, ou seja, relativas aos autores e espectadores. Portanto, a discernibilidade deve ser discutida a partir da pré-disposição de um autor em sustentar uma postura ficcional ou não-ficcional diante de sua obra. Por exemplo, para que uma obra seja considerada uma ficção, é necessário que haja uma *intenção ficcional* por parte do autor e uma *postura ficcional* por parte do espectador, de forma que esta intenção proporcione ao sujeito que experimentará a obra uma pré-determinação da leitura que deverá ser feita e uma preparação sobre quais os códigos ele deve esperar que estejam contidos nesta obra.

Para Caroll, o mecanismo que rege esta relação entre a intenção do autor e a postura do espectador diante de uma ficção é manifestado por meio de uma *imaginação supositiva*, pois autoriza o sujeito a estabelecer, de forma não-assertiva, pressupostos inverossímeis que lhe servirão de subsídio imaginativo para o acompanhamento da narrativa. Por outro lado, a relação entre uma obra de não-ficção e seu espectador se dará por meio da ausência desta imaginação supositiva, pois esta condição nega o aspecto central que define a asserção ficcional, como na filosofia cartesiana o contraditório lógico de uma proposição constitui uma *não-proposição*.

Desta forma, a partir da diferenciação entre o cinema ficcional e não ficcional, o autor estabelece que para que se faça uma delimitação mais adequada do cinema que hoje é identificado como *documentário*, este deve ser submetido ao inverso lógico da não-asserção do discurso ficcional, ou seja, o contrário imediato da representação ficcional é o cinema da *asserção pressuposta*.

Dados os levantamentos teóricos e os movimentos estilísticos que

compuseram a recente história do cinema documental, torna-se necessário um avanço na investigação sobre os procedimentos internos da linguagem desses filmes. O capítulo a seguir evidenciará as ferramentas e os conceitos que permeiam as discussões do gênero desde o surgimento do documentário moderno, como as relações de alteridade, a consciência cênica e a sugestão. Aqui, também serão introduzidos os primeiros relatos da experiência prática a que este trabalho se propõe.

UM OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES DE ALTERIDADE: O CINEMA-VERDADE E OS MECANISMOS MODERNOS DE REPRESENTAÇÃO

A partir deste subitem é preciso que se inicie o processo de inserção das observações obtidas por meio do processo de realização do documentário *Anchieta*, 815, afim de um entrelace entre os levantamentos teóricos e a experiência prática da construção do filme.

Antes, porém, deve-se compreender algumas relações históricas que constituem traços do período dito modernista. As proposições cartesianas do século XVII - responsáveis pela dissolução das verdades e por rupturas nos modos de representação - demarcaram a inserção do pensamento ocidental na era moderna. Mais tarde, o niilismo nietzscheano foi expresso a partir da *morte de Deus*, ou por associação, a morte da verdade, já que *Deus* na cultura teísta é onde se centraliza a fonte da verdade plena. Essa descentralização da verdade relativiza o papel do *sentido* na civilização ocidental, na medida em que atribui liberdade aos processos subjetivos de significação. De certa forma inicia-se um processo de dissolução da autoridade do autor sobre o sentido da obra.

Gilles Deleuze (2006), ao estabelecer a divisão que demarca a entrada do cinema na modernidade sugere a existência de dois regimes da imagem: O regime das imagens orgânicas, e o regime das imagens cristalinas. As imagens orgânicas são aquelas cuja função narrativa representa parte de um todo, são imagens que fracionam ações e deslocamentos temporais, tornando-se representações indiretas do tempo. Estão posicionadas historicamente entre a invenção do

cinema narrativo (1915) e a transição ao cinema moderno, sustentada em alguns filmes do *neorealismo italiano*.

As imagens cristalinas, por sua vez, se apresentam como situações imagéticas independentes, blocos sensoriais, uma vez que pouco dependem da conexão com outras imagens para a realização de seu *trabalho* narrativo/estético. Esta relativa independência das imagens cristalinas, segundo o autor, confere a elas um status de representação direta do tempo, ou *imagem-tempo*. O cinema moderno, a partir das asserções acima expostas, estabelece novas relações signícas, relativizando as conexões entre o interpretante e a obra. O espectador do cinema moderno adquire certa autonomia em sua relação com a linguagem, o que dissolve a autoridade conferida ao diretor, que agora é um autor cuja obra “perdeu qualquer centro motor” (DELEUZE, 2006, p. 186). Deleuze, ao referenciar o modo como o artista moderno se relaciona com a verdade, também estabelece uma aproximação entre o cinema e este artista. Lembrando que ambos estão situados em períodos distintos, pois, para o autor, o cinema parece ter sido capaz de condensar o tempo e perpassar, em poucos anos, todas as escolas que compuseram os movimentos artísticos, desde o classicismo até a modernidade. Sendo assim, para Deleuze: “O artista é criador de verdade, porque a verdade não tem de ser atingida, encontrada nem reproduzida, tem de ser criada.” (idem, 2006, p. 190).

Este procedimento de criação da verdade se estabelece formalmente a partir das relações complementares entre subjetividade e objetividade. Ainda segundo o autor, os cineastas modernos elevaram o cinema a *potência do falso*, através de alguns elementos da linguagem, como, por exemplo, o uso das câmeras subjetivas ou o olhar dos personagens em direção ao espectador, mecanismos formais cuja função é a dissolução da relação unilateral entre autor e espectador. O extremo dessa relação de autonomia do personagem é o “polo documentário ou etnográfico” (idem, 2006, p. 194).

Segundo Marco Antonio Gonçalves, a constituição da linguagem do cinema-verdade - a partir das proposições *roucheanas* - se baseou em uma “relação estreita entre a percepção do conhecimento de pesquisa e a produção de uma narrativa fílmica” (GONÇALVES, 2008). De forma semelhante ocorreu a composição deste trabalho teórico-prático, pois em todas as etapas esteve presente o entrelace entre a

experiência prática e a conceituação das ferramentas antropológicas. A abordagem primordial teve como base um conceito que Jean Rouch aprimorou e inseriu de forma irreversível na linguagem do cinema documental, a *alteridade*. Com etimologia advinda do latim, *alteritas*, com epistemologia que remete à *mudança*, a alteridade é a natureza ou condição do que é outro,

Desde os primeiros contatos com os potenciais personagens, a preocupação com a construção de uma relação de alteridade positiva se fazia presente, visto que este processo - que se constitui a partir da formulação de um Outro/outro (idem, GONÇALVES, 2008, p. 152) - é particularmente construído a cada relação. Se esta aproximação for feita de maneira indevida, a alteridade será esfacelada. No projeto *roucheano*, segundo Gonçalves: “o Outro, é simplesmente o *outro*, não é objeto de estudo, é sujeito e, antes de tudo, um amigo potencial” (idem, GONÇALVES, 2008, p. 21). Há a criação de uma *fabulação* que se constitui a partir de elementos do real, mas que não diz respeito ao que é verdadeiro ou ao que é falso, somente à idealização de uma *potência do falso*, como coloca Deleuze. Foi assim em *Eu, um negro* de Jean Rouch e também na construção narrativa do documentário-dispositivo *Anchieta*, 815.

A cada investida da equipe no interior do espaço documentado, sabia-se da necessidade de respeito às exigências do sujeito representado. Dona Iracema, umas das personagens, jamais apareceu à câmera sem que antes compusesse sua maquiagem e arrumasse seu cabelo como bem lhe agradasse. Entende-se esta fabulação, proposta por dona Iracema, como o que Jean Rouch nomeava *fazer de conta* (GONÇALVES, 2008, p. 117), ou seja, parte de um projeto estético que pressupunha a não oposição entre ficção e realidade, mas a criação de uma realidade fabricada. Um pressuposto desta experiência prática foi sempre o respeito ao personagem incorporado pelo sujeito documentado, não apenas à sua construção visual, mas também a encenação que lhe convinha.

A propósito desta questão, suscitada aqui a partir do comportamento da personagem Dona Iracema, é possível estabelecer-se um paralelo ao que propõe Jean-Louis Comolli, em “Ver e Poder”. Segundo o autor, este ímpeto de autocriação de sua *persona* trata-se da “capacidade daqueles que são filmados de colocar em cena, de produzir *mise-*

en-scène de si mesmos” (COMOLLI, 2008, p. 53). Este conceito de *auto-mise-en-scène* se confronta com o modelo típico da atuação naturalista criada pelo cinema clássico, um personagem que “se oferece ao olhar do outro” (idem, 2008, p. 81).

Há um olhar antropofágico, predatório, que submete o sujeito à exposição de sua *mise-en-scène*, o documentário etnográfico oferece um olhar reflexivo, adiciona um pluralismo de olhares, o personagem vê e é visto, olha para a câmera, a manipula, o cineasta é também personagem, o personagem é também cineasta. A esse respeito, também é possível a observação de uma passagem da experiência prática: A personagem Paola, cabeleireira, exerce, no filme, sua função social de forma representativa ao cortar o cabelo do diretor em frente à câmera. Esta descrição ilustra o que Comolli e Deleuze teorizam acerca da fusão entre o imaginário e o real a partir do documentário etnográfico de Jean Rouch. A fusão se dá no âmbito da associação entre elementos do cotidiano e outros criados a partir da constituição da fabulação, neste caso, o diretor foi um sujeito ao mesmo tempo passivo e ativo, dirige o personagem e é dirigido por este na realização de seu trabalho, comanda as ações e tem sua *mise-en-scène* regulada pelas estratégias profissionais da personagem. Há nesta cena uma clara dissolução da relação hierárquica entre diretor e personagem, exatamente como fez Jean Rouch nos filmes em que aparece sendo parte da fabulação. Neste dia, a equipe chegou ao local na hora combinada com a personagem e esta ainda encontrava-se em situação de despertar, devido à noite mal dormida. Paola parecia calma, mas dizia-se nervosa por exercer o ofício em frente a câmera, como nunca antes o fizera. O diretor, ciente do problema que esta construção traria para a linguagem do filme, manteve-se passivo, obedecia as ordens da personagem, mexia-se pouco, ela o comandava, arrumava sua postura, levantava sua cabeça, controlava seu gestual como um diretor. Havia uma necessidade de coreografar a movimentação do trabalho que partia da própria personagem, podia-se observar ligeiramente sua atuação. Ela iniciou um diálogo ficcional que não se relacionava com a conversa que os dois mantinham antes do começo da gravação, porém este diálogo não esteve presente no corte final.

À medida que a relação de alteridade vai avançando, acentua-se a construção de um sujeito ideal que vai ao encontro do outro (ao outro/outro) e é possível que se criem alguns mecanismos dificultadores

para a linguagem do documentário. A criação da fabulação pressupõe a existência de um conceito também roucheano, *a sugestão*, que pode ser entendida como uma particularidade do conceito de alteridade (GONÇALVES, 2008). A alteridade roucheana tem como base a autonomia do sujeito documentado, o que implica em uma problematização no referido processo de produção. A linguagem observativa foi definida de forma arbitrária a partir do dispositivo literário, logo então, criou-se a necessidade da proposição de ações que se relacionassem com tal dispositivo, porém, esta medida se confronta fortemente com o princípio básico da alteridade.

A pergunta inicial então foi: a autonomia do sujeito se faz relativizada a partir da sugestão das ações? É possível pensar que este documentário trabalhe no limite desta relação. Jean-Claude Bernardet (2003) faz reflexão importante a esta questão: segundo ele, a alteridade só se inicia a partir da aceitação do sujeito em ser outro e participar de uma relação de deslocamento de sua subjetividade em direção a um Outro para o qual o próprio é outro, sendo assim, vendo o outro como outro e a si mesmo como outro. Neste caso, o limite entre a sugestão e a consciência cênica está também no limite deste deslocamento de sujeitos em direções congruentes. O limite desta relação é o que forma conseqüentemente a própria alteridade.

Todas as ações propostas foram atendidas, mas não antes de serem incansavelmente discutidas entre a equipe e os personagens, pois era necessário que o sujeito entendesse a importância de sua representação na construção da narrativa pretendida, e assim o foi. Seu Marques e sua roupa estendida no varal, sua caracterização do personagem escoteiro, como uma reduplicação da fabulação. Paola e seu tipo contestador, que fuma em frente à câmera e apresenta sua construção estética através de uma *mise-en-scène* provocativa, transgressora. Davi com o contraste entre o visual contestador de valores sociais vigentes e um pai de família, valores contemporâneos de uma sociedade de ideologias híbridas. Dona Iracema, da relação conflituosa entre a melancolia da juventude perdida e a vaidade feminina ainda encarnada. Enfim, cada um com sua dinâmica e sua construção, todos, personagens em processo de representação de si.

Quanto a esta dinâmica e, principalmente, quanto à verificação da relação com o outro, o processo de montagem do filme foi um

mediador entre a alteridade criada pela equipe no momento da gravação e a autoridade conferida pelo corte. Neste momento, a atenção dada ao corte se baseou na necessidade de compreensão sobre a fidelidade que o ordenamento dos planos deveria manter com o vínculo criado entre diretor e personagem.

A linguagem observativa foi um agente facilitador deste processo, pois os enquadramentos mantinham-se abertos durante as gravações e as ações eram realizadas integralmente. O uso de *jumpcuts* se deu em determinados momentos para que as ações pudessem ser mantidas em sua integralidade, a esse respeito, tem-se também a conformidade desta técnica com a linguagem moderna do cinema, o *jumpcut* é um recurso formal que produz elipses temporais nas ações, desloca o sentido do *raccord* para um *falso raccord* (DELEUZE, 2006), que se relaciona com a não-linearidade do tempo moderno.

A intercalação das ações foi o que pautou a costura das micronarrativas, pois cada personagem tinha sua narrativa centrada em seu trabalho manual, e a costura deste tecido filmico se deu através da mescla destas ações de ofício. O plano de montagem foi criado em cima da necessidade de apresentação dos personagens por meio de suas atividades cotidianas. Neste sentido, o primeiro plano do primeiro corte consiste em um trabalho manual do personagem Davi enquanto constrói um instrumento artesanal de percussão.

Alguns *links* de suporte à sucessão dos planos são obtidos por meio da surpresa proporcionada pela observação espontânea, a máquina de costura da personagem “dona Iracema”, por exemplo, produz um ruído que se encaixa ritmicamente com a música do personagem Davi e também com o som da navalha da personagem cabeleireira Paola. A sensibilidade na hora da montagem é importante para a percepção destes pontos de costura, visto que o encadeamento das narrativas foi elemento essencial para a apresentação do personagem central deste filme, o lugar.

Tendo elencados os elementos modernos essenciais para a constituição deste trabalho, se faz necessário, a partir de então, um olhar sobre as formas contemporâneas de construção dos dispositivos, também sobre o papel do documentário na contemporaneidade, a substituição dos mecanismos de representação por modelos de

apresentação e ainda uma reflexão sobre o diálogo que a obra em construção estabelece com o tempo presente, o próximo subitem se propõe a tais elucidações.

O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO E O DISPOSITIVO

Se a modernidade traz consigo indissociavelmente as discussões acerca do sujeito, a contemporaneidade, segundo alguns teóricos, deve ser compreendida principalmente pela forma com que esse sujeito se relaciona com o tempo.

Para Giorgio Agamben (2009) as relações político-sociais da contemporaneidade são fragmentadas, sintomas da intempetividade do sujeito *pós-moderno*. O homem contemporâneo estabelece uma relação fortemente conflituosa com a vivência de seu tempo. Ainda segundo Agamben, a formação desse sujeito se estabelece no entremeio de uma corelação entre os dispositivos e os seres vivos, “chamo de sujeito o que resulta da relação, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009. p.41).

O dispositivo, que a partir de um levantamento filológico, é demonstrado pelo teórico como originário do conceito grego do *Oikonomia*, sendo *Oikos* um mecanismo de gestão, traduzido grosseiramente para os idiomas latinos com o nome de dispositivo. Os seres vivos são modelos ideais, homens em processo individual de subjetivação. O dispositivo, então, é um mecanismo volátil que assume qualquer forma capaz de estabelecer pontes relacionais entre a experiência subjetiva e as maquinações produtoras de sentido. Como expõe o autor, este modelo pode ser diagnosticado como uma urgência contemporânea, quando, em resposta à necessidade histórica da construção de catástrofes, o homem pós-histórico criou um mecanismo de *apresentação* de seus conflitos.

Se nas associações que regem as relações sociais contemporâneas o dispositivo é o elo entre subjetividade e objetividade, na arte ele pode ser entendido como ponto de intersecção entre a verdade da obra e a produção de significados. A verdade inatingível da obra e o ainda mais inatingível processo individual de significação são regulados por um mecanismo físico ou psicológico para o qual é dado o nome de dispositivo.

No cinema, muitas vezes, este termo é atribuído ao aparato tecnológico que compreende o mecanismo de exibição dos filmes, o que, de certa forma, não se afasta da noção acima apresentada por Agamben, pois a relação do homem com máquina na sociedade pós-industrial também tem grande participação na formação de sujeitos.

Consuelo Lins (2008) colabora dizendo que o *filme de dispositivo* atua na “criação de uma maquinação, de uma lógica, de um pensamento que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS, 2009, p. 56). No caso da presente discussão, o dispositivo literário (“O cortiço”) se apresenta como arbitrariedade na construção de uma narrativa do cotidiano comum. A temática do cotidiano comum foi suscitada anteriormente a escolha do livro que se tornaria o dispositivo, desta forma, ele extrai da obra original algumas relações que não se conformam em estabelecer uma “apreensão da essência temática” (idem, 2009, p. 56), mas criam um modelo formal que atua na busca de uma autenticidade das relações sociais.

A mídia e a grande indústria do cinema introjetam socialmente roteirizações do convívio comum, extraem elementos do imaginário popular e devolvem ao sujeito uma mise-en-scène caricata de si mesmo. Para Comolli, a roteirização das relações intersubjetivas tem papel essencial no entendimento da necessidade de constituição dos dispositivos, visto que, conforme concorda Consuelo Lins, o filme de dispositivo é capaz de “se ocupar do que resta” (idem, 2009, p. 57), quando o que resta é uma possível autenticidade do sujeito em meio a esta construção que retroalimenta a indústria cultural, é um filme que assume a lacuna como elemento formal de sua essência.

Sendo assim, a atuação da linguagem observativa do filme de dispositivo *Anchieta, 815* pode ser entendida em duas frentes: primeiramente através de sua capacidade de extrair da experiência cotidiana a atuação do imponderável, como coloca Consuelo Lins, “os dispositivos extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção” (LINS, 2009, p. 57).

Em segundo lugar, como referência formal à estilística naturalista criada por Émile Zola, ao entender o naturalismo como “romance experimental”, em alusão aos novos métodos da *ciência experimental* do século dezenove, por meio de uma ciência observativa, empírica. Assim

foi também a linguagem dos romancistas do naturalismo brasileiro, a exemplo de Aluizio de Azevedo com esta construção observativa de um espaço urbano popular, com um caráter científico e experimental.

Para Jean Rouch “o filme deve ser utilizado para contar o que não pode ser contado de outra forma” (idem, GONÇALVES, 2008, p. 118), desta maneira, o cortiço representado caracteriza-se pela criação de um mecanismo de *apresentação*. A apresentação é uma construção signica que desloca o status da representação para um modelo de referência formal. Se representação atua na forma de substituição signica de elementos reais por referentes indiciais, a apresentação substitui a indexicalidade desses signos em detrimento de uma ação mais icônica da obra em sua relação com o mundo. A apresentação é uma forma indireta de representação, uma forma lacunar e arbitrária, como na construção de uma língua ou de um poema.

ANCHIETA, 815: CONCLUSÕES

As discussões apresentadas ao longo deste trabalho, que tratou de explorar o processo de realização do documentário *Anchieta, 815* são oriundas de um sistema comutativo, onde algumas dúvidas antecederiam a prática e outras foram originadas a partir dela. Desde a concepção inicial após definido que o dispositivo literário seria “o cortiço” e que a linguagem seria a observativa - sabia-se que a problemática que envolveria todas as questões do filme se baseariam nas relações de alteridade.

O interesse na conflitante reflexão sobre o limite entre consciência cênica e sugestão partiu de uma imposição da prática sobre a teoria. Desde as primeiras investigações, iniciadas a partir da busca pelo lugar, a alteridade se fazia presente na relação da equipe de produção com os sujeitos, sejam eles personagens ou apenas proprietários dos cortiços visitados.

Em duas tardes de uma mesma semana, há mais ou menos quatro meses do início das gravações, a equipe se reuniu à procura de um espaço urbano com características semelhantes àquelas descritas por Aluizio de Azevedo em 1895. Após alguns contatos com proprietários, observou-se que alguns deles exigiriam uma contrapartida, logo estes locais foram excluídos. Tendo definido o lugar que conciliou

estética favorável com falta de interesse econômico dos participantes, os primeiros contatos foram feitos quase imediatamente. Muitas conversas foram necessárias até que tivéssemos definidos os cinco personagens que comporiam o documentário.

A premissa da alteridade se verificou desde os primeiros contatos, dona Iracema foi a personagem que criou o maior vínculo com a equipe. Quase sem resistência, abriu sua casa, ofereceu um suco, contou sua história. Neste período ela ainda vivia com seu Roberto, personagem que abandonou o filme por conta do final da relação. Mesmo após este fato, a senhora de sessenta anos continuou a receber a visita da equipe, sempre disposta a oferecer sua imagem e suas ações à câmera. Com a saída de seu Roberto, houve a aproximação entre dona Iracema e seu Marques, vizinho do lado, o que nos proporcionou contato com mais um morador. Seu Marques é visto pelos moradores como disciplinador, foi chefe dos escoteiros por mais de trinta anos, ainda mantém postura de líder. Se mostrou resistente em nos fornecer seu telefone, dizia não gostar de planejamentos, preferia ser “pego no improviso”, postura que não se mantinha com a chegada da equipe, sempre foi o mais receptivo. O personagem Davi tem vida atribulada, o trabalho e a filha pequena ocupam quase todo seu tempo, o que dificultou o contato e aproximação. Notou-se que a dificuldade de aproximação resultava em diminuição de material, quanto mais estabelecida a relação de alteridade com determinado personagem, mais ações eram propostas e mais rica se tornava sua participação no filme. Paola e Hércio são os personagens mais jovens, também foram os últimos contatados, é importante observar a diferença do tempo de ambos em relação aos demais personagens, a montagem do filme tratou de demonstrar formalmente essas relações.

A respeito da montagem, observou-se que de nada adiantaria estabelecer boa relação com o outro se a autoridade se manifestasse através do corte. Buscou-se, então, o respeito às ações, descritas através do modelo observativo adotado inicialmente. O ordenamento dos planos e a continuidade das ações foram construídos com base em referenciais contemporâneos de linguagem observativa, a exemplo de “Morro do céu” (2009), de Gustavo Spolidoro e “Avenida Brasília formosa” (2010), de Gabriel Mascaro, além da evidente relação com a obra de Jean Rouch.

Sobre este aspecto, observou-se que esta proposta, além de trabalhar com uma investigação sobre o limite entre a sugestão e a consciência cênica dos personagens, atua em uma linha transitória entre as linguagens moderna e contemporânea da forma documental. A própria indagação sobre estes limites já encontra respaldo entre as questões discutidas pelos etnógrafos modernistas, e o uso do dispositivo situa o filme entre as discussões mais atuais do documentário contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques; et all. **A estética do Filme**. Tradução: Maria Apenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**; São Paulo: Ática, 1997.

BAZIN, André; **O cinema, ensaios**. Brasília: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta. Uma análise conceitual. **Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narratividade ficcional**, vol.2. São Paulo: SENAC, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis; **Ver e Poder**. A inocência perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG. 2008.

DELEUZE, Gilles; **A imagem-movimento**; Lisboa, Assírio e Alvim, 2009.

_____. **A imagem-tempo.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética:** Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado:** etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Top Books, 2008.

HALL, Stuart; **A identidade cultural na pós-modernidade;** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LINS, Consuelo. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LYOTARD, Jean-François; **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

_____. Acinema. **Teoria contemporânea do cinema:** pós-estruturalismo e filosofia analítica, vol.1. São Paulo: SENAC, 2005.

METZ, Christian. **A significação do cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Campinas/SP: Papyrus, 2008.

_____. A voz do documentário. **Teoria contemporânea do cinema:** Documentário e narrativa ficcional, vol.2. São Paulo: SENAC, 2004.

ROSA, Guilherme, da; **Um olhar sobre a alteridade em Morro do Céu,** Pelotas, Revista Orson, 2011. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/01/artigos/primeiro_olhar/30-43.pdf Acesso em 05/01/2013.

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