

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

FELIPE FERREIRA NEVES

O dispositivo no documentário brasileiro do início do século XXI

São Paulo
Maio 2016

FELIPE FERREIRA NEVES

O dispositivo no documentário brasileiro do início do século XXI

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado

São Paulo
Maio 2016

FELIPE FERREIRA NEVES

O dispositivo no documentário brasileiro do início do século XXI

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof. Dr. José Luiz Aida Prado

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*À minha família e amigos, em especial aos meus
pais, maior fonte inspiradora e incentivadora da
minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor José Luiz Aidar Prado, pelas orientações e pelo rigor com os quais conduziu o objetivo desta pesquisa. Ao grupo de pesquisa em Mídias “1 dia, 7 dias”, pelas discussões e debates proporcionados.

À professora Christine Mello, por me acolher em todas as disciplinas e também no grupo de estudo “Extremidades”, do qual agradeço também os companheiros e amigos, especialmente, Alessandra Bochio, pela generosa contribuição.

Ao Centro de Pesquisa Sócio Semiótico e à professora Ana Claudia Mei, pelo incentivo e reflexões.

Aos professores do Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, pelo estímulo à pesquisa.

Aos meus amigos e familiares, pelas conversas e pela paciência e, especialmente, à minha mãe, Elza Maria da Silva Ferreira, sem a qual nada disto seria possível.

Obrigado.

RESUMO

A presente pesquisa examina, criticamente, os documentários contemporâneos brasileiros do início do século XXI que se utilizaram de dispositivos como estratégias de realização e de narrativa. O objetivo dessa pesquisa é investigar como tais dispositivos participam da construção da narrativa fílmica e quais são os efeitos de sentido por eles produzidos. Como hipótese de pesquisa, considera-se que os filmes que se utilizam de dispositivo se abrem para o acaso, possibilitando acontecimentos. A abordagem metodológica contou com a análise fílmica das obras do corpus: *Ação e Dispersão* (2002), de Cesar Migliorin, *Rua de Mão Dupla* (2002), de Cao Guimarães e *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005), de Coraci Ruiz, além de examinar pontualmente outros trabalhos de Cao Guimarães, Eduardo Coutinho, Kiko Goifman, Sandra Kogut e Coraci Ruiz. Como fundamentação teórica, utilizou-se os autores Bill Nicholls, Christine Mello, entre outros, bem como a teoria do dispositivo de Michel Foucault e a teoria do acontecimento de Gilles Deleuze. O principal eixo de abordagem se deu a partir da obra de Cesar Migliorin, que aborda tanto o conceito de filme-dispositivo como com a lógica do acontecimento.

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo; Dispositivo; Filme-dispositivo; Processo de criação.

ABSTRACT

This research critically examines the contemporary Brazilian documentaries of the early twenty-first century that used *dispositif* (apparatus) as performing and narrative strategies. This research's objective is to investigate how such *dispositif* participate in the construction of the filmic narrative and what are the meaning effects produced by them. As the research hypothesis, it is considered that films using *dispositif* are open to chance, allowing events to happen (*événement*). The methodological approach included the filmic analysis of the corpus works: *Ação e Dispersão* (2002) by Cesar Migliorin, *Rua de Mão Dupla* (2002), by Cao Guimarães and *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005) by Coraci Ruiz, in addition to occasionally examine other works from Cao Guimarães, Eduardo Coutinho, Kiko Goifman, Sandra Kogut and Coraci Ruiz. As a theoretical basis, authors such as Bill Nicholls and Christine Mello are studied among others, like Michel Foucault's theory device and the Gilles Deleuze's event theory. The main approach axis is taken from the work of Cesar Migliorin which addresses both the concept of film-apparatus and the events logic.

Keywords: contemporary Brazilian documentary; apparatus; *dispositif*; device; film-apparatus; film-device; creation process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -. Frame de Ação e Dispersão.	52
Figura 2 -. Frame de Ação e Dispersão - 2.	52
Figura 3 - Martica assistindo à mensagem.....	57
Figura 4 - Juana, Cibél e Patri assistindo à mensagem de Ireô	58
Figura 5 - Frame de Rua de Mão Dupla - 1.....	61
Figura 6 - Frame de Rua de Mão Dupla - 2.....	61
Figura 7 - Frame de Rua de Mão Dupla - 3.....	61
Figura 8 - Frame de Rua de Mão Dupla - 4.....	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1. DOCUMENTÁRIO NO BRASIL	13
1.1. Dispositivo e seus percursos	18
1.2. Emergência dos documentários-dispositivo.....	22
1.3. Origens	25
1.4. Modos de representação	27
1.5. Extremidades do Vídeo.....	31
CAPÍTULO 2. DIMENSÕES POLÍTICAS	34
2.1. Problematizando o dispositivo	35
2.1.1. <i>Acaso, metaestabilidade e acontecimento</i>	36
2.1.2. Acontecimento	38
2.2. Sobre a montagem	40
2.3. Da representação à experiência	43
2.4. Regime estético	45
CAPÍTULO 3. REGIME DE REALIZAÇÃO	48
3.1. Ação e dispersão	48
3.2. Videocartas	52
3.3. Uma rua de mão dupla	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70

INTRODUÇÃO

No final dos anos de 1990 houve um aumento marcante na produção cinematográfica brasileira, principalmente de documentários de longa- metragem. Mesmo essas obras sendo diferentes entre si, é possível identificar - especialmente a partir dos anos 2000 - algumas práticas em comum entre elas. Tais obras utilizavam, ao invés de roteiros, outras estratégias para sua realização. Essas práticas começaram a ser pensadas a partir da noção de dispositivo, que se tornou recorrente tanto no campo do documentário como na crítica das artes contemporâneas.

Assim, as perguntas que se faz são: como opera o dispositivo, aqui utilizado como uma estratégia narrativa? No funcionamento do dispositivo, que deslocamentos têm ocorrido no papel do diretor, dos participantes e da equipe?

O objetivo da presente pesquisa é compreender como esses dispositivos auxiliam na construção da narrativa fílmica dos documentários, bem como quais são os efeitos de sentido produzidos por eles. Para isto, concentrou-se na delimitação da noção de dispositivo aqui adotada, traçando uma trajetória de seu aparecimento e de seu desenvolvimento. Realizou-se também análise fílmica do *corpus* a fim de mapear os processos que compõem o dispositivo e de identificar seus funcionamentos; além de discutir se seu uso enriquece as narrativas fílmicas nos documentários, encontrando os diferentes efeitos de sentido produzidos. A hipótese trabalhada é a de que os filmes que se utilizam de dispositivo se abrem para o acaso, possibilitando *acontecimentos*.

Como *corpus* principal da pesquisa foram eleitos os filmes *Ação e Dispersão* (2002), de Cesar Migliorin, *Rua de Mão Dupla* (2002) de Cao Guimarães e *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005), de Coraci Ruiz. As obras selecionadas dialogam, de formas diversas, com a noção de dispositivo aqui examinada, permitindo ilustrar e investigar as características distintas que os compõem e possibilitando a circunscrição de suas potencialidades.

O conceito de dispositivo é apresentado por vários autores, dentre os quais Jean-Claude Bernardet (2005), que desenvolve a ideia de filme de busca; Consuelo Lins, que trabalha a ideia de dispositivo de filmagem, priorizando o momento da filmagem em relação ao momento da montagem; e Cesar Migliorin, (2005, 2008), que

desenvolve a ideia de filme-dispositivo, a qual serviu de base de entendimento para o desenvolvimento da presente pesquisa. Todas estas formas de abordar o conceito têm uma inspiração claramente foucaultiana e deleuziana, que o trabalho tenta esclarecer.

No primeiro capítulo contextualizou-se o documentário brasileiro do início do século XXI, apresentando um painel dos principais acontecimentos no cinema e, principalmente, no campo do documentário que levaram à configuração do cenário atual, em que estão inseridos os filmes que se utilizam de dispositivos. Partiu-se do modelo de documentário sociológico das décadas de 1960, trabalhado por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (1985), passando pela retomada do cinema brasileiro, na segunda metade da década de 1990; também foram abordados os trabalhos de Eduardo Coutinho, conhecidos como *cinema falado*, trabalhado por Consuelo Lins em *O Documentário de Eduardo Coutinho - Televisão Cinema e Vídeo* (2004), até chegar, por fim, aos documentários que se utilizam de dispositivos. Ainda nesse capítulo, foi abordada a utilização de diferentes noções de dispositivo na história do cinema, definindo-se aquela que se utilizará no presente trabalho, e indicando-se os filmes da década de 1960 do cinema verdade francês que deram origem a essas obras. Por último, será desenvolvido o referencial teórico com as obras de Bill Nichols, *Introdução ao Documentário* (2005), e Christine Mello, *Extremidade do Vídeo* (2008).

No segundo capítulo serão discutidas as dimensões políticas do dispositivo, abordando conceitos como acaso, metaestabilidade, acontecimento, bem como a questão da escritura e da montagem. Indaga-se: de que forma o dispositivo pode manter a potência do acaso durante todo o processo, não ficando restrito somente ao momento da filmagem? Problematizou-se a questão da representação e da experiência a partir do que Jacques Rancière (2005) tematizou como a passagem que se faz do regime representativo ao regime estético.

No terceiro capítulo, far-se-á a análise específica do *corpus*, identificando as particularidades dos dispositivos em cada obra e apontando os efeitos de sentido produzidos. Relacionou-se as classificações de modos de representações proposta por Bill Nichols (2005) - a saber, modo poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático - com os procedimentos apontados por Christine Mello (2008) - que são desconstrução, contaminação e compartilhamento - apontando pontos de convergência e complementaridades nos quais se pôde identificar a possibilidade para

um desenvolvimento de uma teoria mista entre as teorias provindas do cinema e as provindas da história e da teoria do vídeo.

Além das obras analisadas, que apontam para uma multiplicidade de utilizações e para efeitos dos dispositivos, outros trabalhos são citados a fim de exemplificar especificidades, tais como: *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Acidente* (2013), de Cão Guimarães; *33* (2004), de Kiko Goifman e *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut.

CAPÍTULO 1. DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

Para tratar do documentário brasileiro do início do século XXI e entender o desenvolvimento de novas formas de narrativas fílmicas documentais, faz-se necessário compreender as condições que o tornaram possível. Quando Fernando Collor de Mello chegou à presidência do Brasil, em 1990, são extintos, por medidas provisórias, órgãos federais ligados à cultura, como por exemplo, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a FCB (Fundação do Cinema Brasileiro), instaurando-se uma crise no cinema nacional que praticamente paralisou sua produção. Todavia, os documentários resistiram, mesmo com pouca visibilidade e uma menor produção, principalmente no formato de curtas-metragens em vídeo, ligados a realizadores da década de 1980 oriundos do campo das artes, dos movimentos sociais pró-abertura e a grupos de realizadores de vídeos que mantinham relações com a televisão (MACHADO, 2007). Um exemplo que se destaca dentre os trabalhos realizados neste período é o documentário intitulado *Do outro lado da sua casa* (1985), um curta-metragem realizado em vídeo (U-matic) pelos brasileiros Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Machado, da produtora Olhar Eletrônico.

As discussões em torno da linguagem videográfica são ampliadas durante toda a década de 1980. Enquanto os criadores do período pioneiro revelam uma resistência e consciência crítica em torno do poder autoritário da mídia televisiva, a geração anterior cresceu vendo TV - busca, por outro lado, acrescentar a essa perspectiva crítica uma linguagem própria para o meio e gerar alternativas estéticas de se relacionar com essa prática midiática. (MELLO, 2008, p. 94).

Por volta de 1995, no governo do então presidente Fernando Henrique Cardoso, o movimento que ficou conhecido como Cinema de Retomada deu novo fôlego ao cinema brasileiro, amparado pela legislação de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, as quais permitiram o investimento do setor privado por meio de mecanismos de renúncia fiscal. Esse aumento significativo na produção audiovisual ainda representava apenas uma parcela se comparado às produções realizadas das décadas anteriores.

No final da década de 90, foi possível acompanhar um aumento na produção de documentários motivado por diversos fatores, quais sejam: com o advento da revolução digital seguiu-se o barateamento dos equipamentos, o qual proporcionou o

aumento da oferta de câmeras portáteis com sistema de captura de áudio interno, ocasionando também a diminuição do tamanho das equipes; a possibilidade da realização de montagem não linear, passíveis de serem realizadas em computadores domésticos; o aumento das possibilidades de exibição com a diversificação de suportes e mídias; o surgimento e a consolidação de festivais de cinema, principalmente de eventos dedicados exclusivamente ao documentários, como por exemplo, o *É Tudo Verdade*, que possibilitaram maior visibilidade à produção brasileira.

Em 1999, a quarta edição do Festival Internacional de Documentários *É tudo verdade* decide incluir na sua seleção filmes produzidos em diferentes formatos e não apenas em película, o que faz com que as inscrições brasileiras, que até então giravam em torno de 15 filmes, alcancem a marca de 130 trabalhos. E premia Nós que aqui estamos por vós esperamos, de Marcelo Masagão, filme que o diretor realizou em computador doméstico, sem grandes recursos, em um trabalho árduo de edição de imagens de arquivo. (LINS, 2008, p. 14).

O filme de Masagão demonstra como as possibilidades para a realização de um documentário tinham se ampliado e as condições de produção haviam mudado, sob diversos aspectos. Eduardo Coutinho comenta em sua biografia sobre as possibilidades trazidas pelo vídeo:

Filmado em película eu não poderia ter feito Santo Forte, nem Babilônia nem Edifício Master. Se a fita dura 11 minutos, e o som, 15, não dá. É só imaginar o número de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção, iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que o meu dispositivo só funciona com esse material que é o vídeo, foi essencial. A relação de filmagem só pode ser explícita, trabalhada, elaborada, se for um material que dure uma hora, duas horas, como é o caso do vídeo. Como deixar um silêncio crescer se há apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca?. (LINS, 2004, p. 101).

A chegada da TV a cabo no Brasil (canais fechados) também influenciou – ainda que em menor escala, a divulgação destas produções. Um exemplo de parceria entre produção independente e um canal fechado de televisão é o filme de João Moreira Salles e Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular* (1999). Resultado de um trabalho de dois anos de pesquisa e de produção, o filme aborda o tráfico de drogas no Rio de Janeiro a partir de três pontos de vista, a saber: dos traficantes, dos

policiais e dos moradores das comunidades. A obra representa uma síntese da violência do Rio de Janeiro e se tornou uma referência na cinematografia brasileira, influenciando diferentes produções, até mesmo ficções como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*.

Em outro caminho, após quinze anos de afastamento da grande tela, Eduardo Coutinho retoma seu trabalho com o longa-metragem *Santo Forte* (1999), que retrata moradores de uma favela carioca que discorrem sobre suas religiões enquanto a televisão transmite o Papa realizando uma missa campal no Aterro do Flamengo. Nesse filme, o diretor inicia procedimentos que se tornaram sua marca: limpeza estética de tudo aquilo que julga excessivo (narração em voz *over*, trilha sonora e imagens de cobertura), apostando no potencial do encontro entre diretor e entrevistado, na transformação do personagem perante a câmera, na intervenção mínima, no total sincronismo entre imagem e som captados; toda ênfase do filme está centrada na entrevista. Outro procedimento não recorrente em filmes brasileiros do mesmo período, mas que já estava presente em seu longa anterior, *Cabra marcado para morrer* (1984), é o aparecimento da equipe de filmagem nas imagens, demonstrando as condições nas quais a entrevista foi realizada. Para a presente pesquisa, o procedimento - adotado pelo realizador - que mais desperta interesse é a restrição de filmar em uma única locação durante um tempo determinado, método que, a princípio, foi denominado de "prisão".

Como falar de religião no Brasil? Percorrendo o país inteiro? Como falar da favela? Filmando várias? A abordagem de Coutinho em *Santo forte* não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado e, dali, extrair uma visão, que evoca um "geral", mas não o representa nem o exemplifica. (LINS, 2008, p. 18).

Com uma escuta ativa e apenas intervenções pontuais, Coutinho permite que seus personagens se autorretratam, abstendo-se, assim, de imprimir na obra seu próprio juízo de valor. A restrição espacial a uma única locação faz com que a particularidade de cada entrevista tenha uma relação complexa com o todo do tema abordado.

Os documentários realizados entre as décadas de 1960 e 1970, são classificados por Jean Claude Bernadet como *modelo sociológico*¹, dialogando esteticamente com aspectos do documentário clássico e apresentando argumentação feita com narração em voz *over* e montagem de recursos narrativos e retóricos convencionais – modelo de documentário que Bill Nichols classifica como expositivo (NICHOLS, 2005, p.144).

Com efeito, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) é um “divisor de águas” segundo Bernadet, inaugurando a ênfase na palavra falada (recurso que *Santo Forte*, de 1999, iria radicalizar), dando destaque à multiplicidade de identidades – e não mais a indivíduos que representavam sínteses da experiência de grupos ou de classe, como nos documentários realizados na década de 1960 (modelo sociológico), que focalizavam questões coletivas e resultavam, assim, em percepções totalizantes do momento histórico com representações generalistas e unificadoras da experiência social.

O estilo do *Cinema Falado*, de Coutinho, baseado em entrevistas, tornou-se uma referência recorrente no cinema documental brasileiro. Suas principais características são: predominância do universo verbal; diminuição da capacidade de observação dos acontecimentos; restrição da gestualidade dos participantes, com uma disposição espacial típica de entrevista (geralmente sentados de frente para câmera ou a ¾); e diminuição ou ausência das relações entre os participantes, priorizando a relação diretor-entrevistado. Este último aspecto foi apontado por Bernadet como sendo predominantemente uma relação do tipo “sujeito-objeto”.

Contudo, o uso excessivo desse procedimento, que simplifica a produção e baixa seu custo, foi apontado por Jean-Claude Bernadet, em seu livro *Cineasta e Imagens do Povo*, como sendo um automatismo que empobrecia as estratégias narrativas:

Após esse momento criador de um então novo cinema falado, a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer que fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. – e a entrevista virou cacoete. (BERNARDET, 2003, p. 286).

¹ Modelo sociológico é a classificação criada por Jean-Claude Bernadet para denominar os documentários realizados no Brasil nos anos 1960 e 1970. Ver capítulo *O modelo sociológico ou a voz do dono* da obra *Cineasta e a imagens do povo* (BERNARDET, 2003, p. 15 - 39).

Com o crescimento da produção cinematográfica, pôde-se observar com mais clareza que, dentre filmes com concepções e modos de enunciações distintos, surgem produções que compartilham métodos que privilegiam uma estratégia de filmagem em detrimento da preparação de um roteiro tradicional. Tal artifício valoriza mais o acaso ao invés de refletir sobre uma realidade ou argumento pré-existentes, como destaca Lins:

Os filmes de Eduardo Coutinho, Cao Guimarães, João Salles, Sandra Kogut, e Kiko Goifman são distintos entre si e expressam diferentes concepções de cinema, maneiras singulares de filmar, específicas relações com o mundo e personagens. No entanto, apesar das divergências, é possível identificar nos processos de trabalho desses cineastas ao menos uma prática em comum. Eles fazem filmes que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem, que não têm mais por função refletir uma realidade pré-existente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem. (LINS, 2008, p. 56).

Essa estratégia de filmagem, caracterizada por um conjunto de regras impostas pelo próprio realizador, é abordada no presente trabalho a partir do conceito de dispositivo. Tal formulação remete à criação artística de uma experiência não roteirizada, que se dá no âmbito desse mecanismo criado para a filmagem. Apesar da noção de dispositivo ser utilizada em relação aos procedimentos que Coutinho desenvolvia desde *Santo Forte*, uma reflexão mais sólida para se pensar essas obras vem sendo feita pelo pesquisador Cezar Migliorin:

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões. (MIGLIORIN, 2005, p. 1).

Consuelo Lins, biógrafa de Eduardo Coutinho, também utiliza o conceito para analisar as obras *33* e *Um passaporte húngaro*, respectivamente de Kiko Goifman e Sandra Kogut. “Como nos filmes de Goifman e Kogut, teríamos nos filmes ‘de dispositivo’ a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça...” (LINS, 2008, p. 14).

Cezar Migliorin propõe, em sua tese de doutorado intitulada *Eu sou aquele que está de saída* (MIGLIORIN, 2008), a noção de filme-dispositivo a fim de demonstrar:

as potências rizomáticas, as potências conexionistas das experiências no campo do documentário, como o capitalismo contemporâneo está também interessado nessa potência e como os filmes-dispositivos podem desenvolver uma resistência paradoxal em ambiente biopolítico.

1.1. Dispositivo e seus percursos

Para conceituar o termo *dispositivo*, faz-se necessário esclarecer um problema semântico referente aos diferentes significados que lhe foram atribuídos e que o transformaram em uma metonímia². Assim, segundo o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Maria (2009):

Além de seus sentidos jurídicos e militares, o termo dispositivo designa, em mecânica, a maneira pela qual são dispostas as peças e os órgãos de um aparelho, e, com isso, o próprio mecanismo. É essa metáfora que está na origem da expressão freudiana, o "dispositivo psíquico", que dá conta da organização mental da subjetividade em instâncias (inconsciente, pré-consciente, consciente). Esse sentido foi retomado pela teoria do cinema, notadamente por Jean-Louis Baudry (1970) e por Christian Metz (1975) para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção. (AUMONT, 2009, p. 83).

Esta é uma formulação de dispositivo de parte da crítica francesa dos anos 70, que se utiliza de bases estruturalistas e psicanalíticas para definir o “dispositivo modelo”, produtor de um “efeito cinema”. Nesta concepção, os aparelhos (ou *devices*), sistemas de captação de imagens e som, assim como os de exibição, também são entendidos como “dispositivos técnicos” (BAUDRY, 1970, 1975). Partindo deste princípio, Dubois (2004), ao analisar obras de videoinstalação derivadas da videoarte dos anos 70, também trabalha com o conceito de dispositivo, considerando-se a arquitetura dos espaços de exibição enquanto organizadora da projeção e do tempo.

Consuelo Lins, em *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*, comenta sobre essa formulação de dispositivo:

Estruturalismo e psicanálise são convocados por essa crítica totalizante [...]. Trata-se, por um lado, de associar o cinema a um

² Metonímia: figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora de seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou com o referente ocasionalmente pensado.

projeto ideológico: a câmera não é neutra e reproduz os códigos que definem a objetividade visual [...] da cultura dominante. Por outro, de explicitar as condições psíquicas de recepção inerentes ao dispositivo da sala escura, que imobiliza o espectador entre a imagem e o projetor, favorecendo a identificação dele com os heróis na tela e com o que produz o espetáculo [...]. O espectador, produto desse dispositivo, é um ser necessariamente alienado: naturaliza o que é artifício, negando a representação como representação; vive a ilusão de que é o centro do mundo e que dele emana o sentido das imagens, o que em tempos de desconstrução e de crítica às noções de sujeito e autoria é um ultraje. E o pior, para essa crítica, é que essa experiência alienante se repete a cada filme, por mais diferentes que sejam as histórias narradas, pois é de forma estrutural que o dispositivo cinematográfico define as condições e a natureza da experiência do espectador. (LINS, 2008, p. 58).

A utilização que se fará na presente pesquisa do conceito *dispositivo* é a mesma trabalhada por teóricos brasileiros como Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins e, principalmente, Cezar Migliorin. Esta noção de dispositivo se aproxima - mas não de forma simples - tanto da concepção de Michel Foucault como daquela de Gilles Deleuze.

O filósofo italiano Giorgio Agamben atualiza o conceito de dispositivo em Foucault mantendo suas bases:

[Um dispositivo é] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 13).

A noção de *dispositivo* que se desenvolverá como estratégia central de análise no presente trabalho envolve as regras e as condições autoimpostas pelo realizador para a criação de sua obra: o *leitmotiv*³ que conduzirá a narrativa fílmica nos encontros que acontecerão a partir da lógica do acaso; uma delimitação do espaço e do tempo que se dará a partir de um artifício, mas não de um roteiro previamente definido.

³ Termo em língua alemã: motivo condutor ou motivo de ligação.

A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas - o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que "apreende" a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. (LINS, 2008, p. 56).

Em seu novo livro, *Inevitavelmente Cinema*, Migliorin retorna ao conceito de dispositivo: "Diria que o mais importante da noção era a ideia da criação de regras que colocavam uma certa situação em crise e demandavam gestos de criação" (MIGLIORIN, 2015, p. 78). Ou seja, uma proposição do realizador, uma limitação de tempo e espaço em que os participantes se relacionam. Contudo, o dispositivo não pode ser resumido apenas a regras, pois ele é também um campo de tensão em transformação, permitindo que o realizador se retire e se reafirme, fazendo deslocamentos de seus participantes e possibilitando novas experiências. Uma certa falta de controle o integra e o constitui, como em uma situação crítica capaz de produzir acontecimentos na imagem e no mundo.

Jean Claude Bernardet utiliza o conceito de dispositivo para analisar o filme *Dez*, em seu livro *Caminhos de Kiarostami*: "no decorrer da realização, qualquer coisa que ocorra durante a filmagem, mesmo que imprevista, deverá enquadrar-se no dispositivo" (BERNARDET, 2004, p. 14). Essa concepção tem inspiração na obra do crítico e cineasta francês Jean Louis Comolli, na qual ele propõe um cinema sobre o risco do real, que tenha como questão "não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme?" (COMOLLI, 2008, p. 169).

Hoje em dia os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os filmes de televisão, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de vôo. A ambição deles ultrapassa o domínio das produções do imaginário, para colocar em sua responsabilidade as linhas de ordem que enquadram aquilo que se deve nomear precisamente 'nossas' realidades...". (COMOLLI, 2001, p. 100).

No Brasil, o diretor Eduardo Coutinho foi o primeiro a usar a ideia de dispositivo para explicar seu método - isto é, a forma de abordar determinado assunto -, o qual ele chamou de "prisão". Como aponta Lins:

Em Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Máster, O fim e o princípio) o dispositivo é antes de tudo, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais (uma favela, um prédio, um vilarejo), temporais (o tempo de filmagem de cada documentário), tecnologias (os

equipamentos utilizados), acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. (LINS, 2009, p. 4).

Consuelo Lins, em seu livro *O documentário de Eduardo Coutinho – Televisão Cinema e Vídeo*, relata trecho de conversa com o diretor, em que ele afirma: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (LINS, 2004, p. 101). Para o diretor, a criação do dispositivo é mais importante que o próprio tema do documentário, assim como a produção de um roteiro. Esse pequeno trecho da fala de Coutinho indica não somente a influência das ideias de Comolli, mas também a mesma concepção de dispositivo posteriormente trabalhada por Migliorin.

Uma característica dos documentários que se utilizam de dispositivo é a criação de situações que preexistem ao filme, como propõe Migliorin (2005, p. 149): “O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja, algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente”, o que não está pronto no mundo para ser filmado. O dispositivo é um artifício que sempre deixa às claras para o espectador as circunstâncias dessa construção; no entanto, somente a criação de um dispositivo não garante que o filme possa existir.

Apesar de o dispositivo definir uma metodologia, um artifício para que o filme exista, uma arbitrariedade que pode ser mais ou menos sutil, não se trata de trocar um roteiro por outro, de naturalizar o artifício propositor. Trata-se de viver a experiência, de abrir-se para o acaso, para a incerteza da imanência dos acontecimentos que podem criar rupturas na roteirização da vida.

Cada dispositivo tem uma forma distinta de funcionamento, que não se realizará de modo igual em diferentes trabalhos; pressupõe-se, assim, que não se trata de algo estrutural ao cinema. A criação de um dispositivo é realizada em cada filme, obtendo sempre efeitos diversos. Ele pode se dar, por exemplo, na forma lúdica de brincadeira ou jogo, como no filme *Acidente* (2005), de Cao Guimarães, ou em forma de busca, como nos filmes *33* (2004), de Kiko Goifman, ou nos filmes de Coutinho em que o dispositivo funciona como aquilo que possibilita os encontros, uma entrada em um certo universo a ser explorado.

Assim, o dispositivo, traçando uma rota de fuga do que é autêntico e espontâneo, pode ser, por exemplo, um jogo proposto pelo cineasta, como em “Rua de Mão Dupla”, que retira os personagens de seus

cotidianos criando uma situação nova, na qual o filme se dá; ou uma brincadeira com as palavras, como em “Acidente”, em que um poema criado pelos documentaristas gera um roteiro de viagem e filmagem. (RUIZ, 2009, p. 27).

Mas não é sem luta que os dispositivos mantêm seu funcionamento. Consuelo Lins, ao analisar *Santo Forte* (1999), aponta uma passagem do filme em que o dispositivo de Coutinho – de filmar apenas pessoas selecionadas em pesquisa prévia – teria sido ultrapassado ao incorporar o depoimento de Elizabeth, a filha de Dona Thereza, uma das entrevistadas:

Ao inserir a sequência no documentário, Coutinho expõe a fragilidade e a contingência do seu dispositivo, sob o risco constante de se desfazer diante de novos elementos do real. Mostra ao mesmo tempo o quanto um filme tem a ganhar ao se manter disponível em relação ao acaso. O mundo decididamente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos. Ele felizmente “esperneia”, diz Comolli. (LINS, 2004, p. 115).

Ao apontar como fragilidade do dispositivo a incorporação do depoimento, Lins vai ao encontro da definição de dispositivo como apenas as regras elaboradas para o filme acontecer. O entendimento que se faz aqui é o da concepção de dispositivo como um *campo de tensão* que se abre para o acaso, capaz de criar e incorporar fissuras e rupturas.

Existem diferentes graus de comprometimento através dos quais o realizador pode interagir a partir do dispositivo, estabelecendo uma relação direta com a estrutura narrativa do filme, podendo ou não gerar um filme-dispositivo. Os filmes-dispositivo, segundo Migliorin, são obras inteiramente estruturadas em função do dispositivo. O que foi documentado é resultado de seu funcionamento, e não existia antes dele. Portanto, nem todas as obras que se utilizam de dispositivo geram filmes-dispositivo. Para Migliorin, os filmes de Coutinho não são filmes-dispositivos, mas documentários que se utilizam de dispositivo, que optam por outras estratégias narrativas, enfatizando a relação de entrevista e outras formas de relações.

1.2. Emergência dos documentários-dispositivo

No decorrer dos anos 2000, foi possível constatar um crescente número de documentários que se utilizam de dispositivos, assim como sua aproximação e

intercruzamento com diferentes campos que vão desde as artes plásticas até programas de televisão, como os *realities shows*.

Pensar de que forma as novas tecnologias do audiovisual são organizadas em dispositivos de criação é pensar também o estatuto da imagem contemporânea, a possibilidade e o sentido da produção de novas imagens. [...] colocando-o em diálogo com o Reality Show, Big Brother, com a história do documentário moderno e com o presente das imagens. (MIGLIORIN, 2005, p. 6).

Os trabalhos de Cao Guimarães, realizador que tem uma trajetória oriunda das artes plásticas e da videoarte, exemplificam bem os diálogos mantidos entre a arte contemporânea e os documentários. Seus trabalhos discutem a composição da imagem e a busca por uma plástica:

Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea, domínios até pouco tempo distantes e mesmo hostis entre si. Cineastas que trabalham prioritariamente no documentário criam instalações para serem expostas em museus e galerias ao mesmo tempo em que artistas expandem suas criações para o campo das imagens documentais. (LINS, 2007, p. 62).

Filme que se julga fundamental para o entendimento desses diálogos é *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães. No próximo capítulo, será analisada a obra *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, que parte da criação de um dispositivo-poema composto pelos realizadores com o nome de 20 cidades mineiras, que se tornariam um tipo de roteiro de viagem: “Heliodora, Virgem da Lapa, Espera Feliz, Jacinto Olhos d’Água. Entre Folhas, Ferros, Palma, Caldas, Vazante, Passos. Pai Pedro Abre Campo, Fervedouro Descoberto, Tiros, Tombos, Planura, Águas Vermelhas, Dorcas de Campos”. O nome de cada cidade corresponde a uma sequência na qual os realizadores teriam liberdade para abordar o que desejassem. A opção por uma observação contemplativa do cotidiano, do passar do tempo, em que poucas coisas acontecem é o tom do filme; nele, a dimensão da proposta se relaciona com uma dimensão mais plástica e formal.

Além da obra de Coutinho, duas obras responsáveis diretamente pelo aumento do debate sobre dispositivo no documentário brasileiro são *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, e *33* (2004), de Kiko Goifman. Ambos os trabalhos são resultantes de dispositivos fortemente temporais que, apesar de diferentes entre si,

partem de projetos muito pessoais. *Passaporte Húngaro* é uma produção francesa de uma realizadora brasileira, Sandra Kogut, que busca obter a nacionalidade e o passaporte húngaros (país de origem dos avós) na França. O tempo que levará para a obtenção de tais documentos é o tempo da produção do filme. A obra 33 aborda o aniversário de 33 anos do realizador Kiko Goifman, um filho adotivo que define o prazo de 33 dias como sendo o tempo limite para encontrar sua desconhecida mãe biológica. Optando por uma estética de filme de detetives do gênero *noir*, Goifman relaciona a dimensão propositiva do filme com uma dimensão estética.

Neles o motivo de realização do documentário deixa de ser a alteridade clássica, para se relacionar a aspectos da experiência, da vida pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores, que interagem com personagens e situações como protagonistas de um processo de busca pessoal – a procura da mãe biológica em 33 (Goifman é filho adotivo); a tentativa de obtenção do documento de nacionalidade por Kogut, neta de húngaros, em *Um Passaporte Húngaro*. (LINS, 2009, p. 168).

Jean Claude Bernardet, juntamente com os realizadores, cria a expressão “documentário de busca” a fim de designar o tipo de projeto desses filmes. O autor relata as conversas com os realizadores em um seminário contido no capítulo *O documentário de busca; 33 e Passaporte Húngaro*:

No 33, Kiko deixa muito claro que o risco [...] era que o projeto pudesse prejudicar as boas relações que ele mantém com a sua mãe [...] No caso de Sandra o maior risco [...] era que a burocracia húngara lhe mandasse renunciar à sua nacionalidade brasileira. (BERNADET, 2005, p. 149).

Migliorin, por sua vez, comenta a potencialidade da limitação do tempo no dispositivo e a forma como ela pode desnaturalizar a experiência e o cotidiano:

O limite temporal singulariza a experiência separando-a do cotidiano. Os atores envolvidos na filmagem, na experiência do dispositivo, sabem que o que estão fazendo tem um fim, que não estão vivendo suas próprias vidas, mas algo que está ligado às suas vidas e que ali ganha uma dimensão especial. O dispositivo, no documentário, é um convite ao risco, o que acaba colocando o personagem distante dos papéis que ele já desempenha em seu cotidiano. Desarmado o dispositivo, o filme acaba, fica a experiência, a sensação de que algo singular foi possível, para os atores e para os espectadores. (MIGLIORIN, 2008, p. 49).

O risco está na possibilidade da experiência que os participantes do dispositivo podem vir a viver. O dispositivo possibilita a desnaturalização da rotina, colocando esses participantes em uma espécie de crise cuja experiência é transformadora.

1.3. Origens

Em 1960, com os avanços tecnológicos que se seguiram à Segunda Grande Guerra, assistiu-se à chegada de câmeras portáteis 16 mm e gravadores de som direto mais leves, que poderiam sincronizar o áudio com a imagem e possibilitavam maior mobilidade para gravar os eventos em ato. A voz *over* dos locutores e a trilha musical, predominantes até os anos 1950, agora eram apenas mais um recurso dentre outros possíveis. Essas novas possibilidades, principalmente a de captação do som direto, deram origem a alguns movimentos:

[...] diversos movimentos que surgiram, entre 1958 e 1960, batizados conforme suas particularidades locais: no Canadá, *candid eye* para o grupo anglófono da National Film Board; *cinéma spontané* e *cinéma vécu* para o grupo francófono; *living camera* para os norte-americanos que se reuniram a Drew Associates; *cinéma-vérité* para os antropólogos franceses. (DA-RIN, 2004, p. 106).

Não se pode também de deixar de apontar o *Free Cinema* na Inglaterra. Contudo, os dois movimentos mais representativos surgiram nos Estados Unidos e na Europa. Nos EUA, originalmente pensado por jornalistas que buscavam realizar matérias mais dinâmicas em campo, nasce o *Cinema Direto*, que opera por estratégias observativas. A expressão como “uma mosca na parede”, embora pouco exata, ficou conhecida por definir as características do movimento. Na Europa, principalmente na França, advindo dos cursos universitários de Sociologia e Antropologia, em oposição ao *Cinema Direto* surge o *Cinema Verdade* (homenagem aos cinejornais realizados por Dziga Vertov “Kino Pravda”), que opera por estratégia participativa, como “uma mosca na sopa”:

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentara precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de observador neutro; o artista do cinema-

verdade assumia o de provocador. (BARNOUW, 1974 apud DA-RIN, 2004, p. 151).

Não é pretensão do presente trabalho traçar uma história do documentário, mas buscar-se-á identificar os movimentos que são fundamentais para o surgimento das obras contempladas nesta pesquisa. Migliorin afirma que sua noção de filme-dispositivo é um desdobramento do cinema verdade.

No campo do documentário, o filme-dispositivo pode ser visto como um desdobramento de um tipo de produção que podemos identificar nos anos 60, conhecida como Cinema-Verdade. Assim como no caso do filme dispositivo, temos, nesta escola de documentários, uma produção de experiências que se dá com o contato do filme (aparato, diretor, etc.) com o mundo filmado. (MIGLIORIN, 2008, p. 43).

O filme inaugural e de maior relevância do movimento Cinema Verdade é *Chronique d'un Été* (Crônica de um Verão, 1960), de Jean Rouch e Edgard Morin. A obra é exemplificativa do que Bill Nichols chamou de documentário participativo ou interativo (dependendo da tradução).

Uma linha de continuidade entre os métodos é a ideia de experiência, fundamental para entender o funcionamento do dispositivo no documentário. Essa concepção pôde ser explicitada na abertura do filme, por meio da locução de Rouch: “este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”. Os dois métodos se distanciam das estruturas de roteiro e também não pensam o filme como uma forma de preservar uma verdade: “Não se tratava mais de ir ao mundo buscar o que se conhecia, mas de fazer da experiência uma nova imagem.” (MIGLIORIN, 2008, p. 43). Participam da experiência como um modo de criar a condição para que exista o filme, como aponta Comolli (2008), e não se limitam apenas a entrevistas.

O cinema-verdade, diferentemente dos filmes-dispositivo, ainda mantinha uma clara distinção entre filme e o mundo, entre o narrador e o narrado, o enunciador e o enunciado. Tais fronteiras, num novo contexto, ficam borradas pelo acionamento do dispositivo.

1.4. Modos de representação

Para entender melhor as rupturas e continuidades que os filmes-dispositivos trazem ao campo e às teorias mais estabelecidas sobre documentários, julga-se ser de fundamental importância discutir as classificações proposta por Bill Nichols. Em seu livro *Introdução ao documentário* (NICHOLS, 2005), ele aponta características que dialogam com os documentários analisados, os modos de representação e os procedimentos apontados como extremidades.

Semelhantes aos estudos de gênero, os modos de representação também consideram características de grupos de realizadores, bem como de filmes, constituindo-se numa estrutura com convenções que os realizadores podem escolher a fim de organizar seu material de forma parcial ou integral, utilizando-se de mais de um modo para construir sua narrativa.

O surgimento de um novo modo está diretamente ligado às inconformidades de alguns realizadores em relação ao modo que o antecedia. Quando um modo não mais supria as necessidades expressivas de um determinado grupo ou realizador, novos procedimentos eram criados, fazendo surgir um novo modo. Sendo assim, pode-se pensar em uma história dos documentários que observe a cronologia do surgimento dos variados modos:

Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se. Os filmes, considerados individualmente, podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também pode combinar harmoniosamente os modos, conforme a ocasião. (NICHOLS, 2005, p. 63).

Os “modos de representação” ou “modos de produzir documentários” apresentadas por Nichols são: *poético*, *expositivo*, *participativo*, *conservativo*, *reflexivo* e *performático*.

O *modo poético*, identificado no final da década de 1920, alinha-se ao pensamento modernista, enfatizando associações entre as imagens de uma forma mais livre, vaga e subjetiva, sem a continuidade da montagem (*raccord*) e da narrativa clássica. O ritmo é valorizado como uma perspectiva múltipla do tempo e do espaço;

tem a retórica pouco desenvolvida e se aproxima do cinema experimental. Como exemplo desse modo, pode-se citar *Chuva* (1929), de Joris Ivens. Sem nenhum personagem, a obra transmite a percepção de um dia de chuva na cidade de Amsterdã. A esse respeito, Nichols discorre:

Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo. As pessoas funcionam, mais caracteristicamente, em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles. (NICHOLS, 2005, p. 138).

Em oposição ao *modo poético*, o *modo expositivo* utiliza-se da retórica para contar a história, por meio de uma lógica argumentativa que se dirige diretamente ao público, com legenda ou com voz *over*. Toda uma lógica de informação é transmitida verbalmente; as imagens, nesse contexto, têm uma importância secundária. Os comentários podem ser como a “voz de Deus”, em que o narrador é ouvido e não é visto, ou a “voz da autoridade”, em que o narrador é visto e ouvido, como nos telejornais. Modo ainda predominante no fazer televisivo e o qual o público mais identifica como documentário em geral. Exemplar desse modelo é a série de Frank Capra, *Por que lutamos*, episódio *Victory at sea* (Henry Solomon e Isaac Kleinerman, 1952-53), na qual é discutida o porquê de os americanos se orgulharem de lutar na Segunda Guerra Mundial.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz-over parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos ancoras e repórteres de noticiários, empenha-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2005, p. 144).

Assim como os filmes de ficção, os documentários apresentam fases ou períodos, segundo seu próprio estilo e tradição, que também podem ser entendidos como movimentos. Os *modos* compartilham características com estes movimentos, não devendo ser limitados só a eles, mas entendidos como categorias mais amplas que podem contemplar diversas obras e realizadores de diferentes períodos:

...um movimento nasce de um grupo de filmes feitos por indivíduos que compartilham o mesmo ponto de vista ou a mesma ótica. Com

frequência, isso é feito conscientemente em manifestos e outras declarações, como “Nos: Variação do manifesto” e “Cine-olho”, de Dziga Vertov, que declaram guerra aberta aos filmes roteirizados e representados por atores. Esses ensaios definiram princípios e objetivos a que filmes como *O homem da câmera* (1929) e *Entuziasm* (1930) deram expressão tangível. (NICHOLS, 2005, p. 60).

Como uma forma de diferenciar as práticas dos movimentos cinematográficos ligados ao documentário, por volta de 1960, os modos *observativo* e *participativo* se opuseram, de modo análogo ao que ocorreu com os métodos do Cinema Direto e do Cinema Verdade.

No *modo observativo*, o realizador abre mão de um certo controle que poderia ter sobre as cenas para observar seu tema, sem muita intervenção. Ele passa a acompanhar as pessoas em seus cotidianos; elas, por sua vez, ignoram a presença do cineasta, numa forma de consentimento mútuo em que o realizador recebe o direito de gravar, enquanto as pessoas, o de se comportar sem imposições. O realizador opta por um modo específico de presença na cena, não participante, quase invisível: estar presente no acontecimento, mas gravando como se estivesse ausente. Esta presença dá a impressão de um tempo real dos acontecimentos. Exemplificativo desse modo é a obra *High School* (1968), na qual o realizador Frederick Wiseman acompanha a rotina de um dia comum em um colégio na Filadélfia, observando alunos, professores e funcionários.

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece. (NICHOLS, 2007, p. 147).

No *modo participativo*, a principal estratégia está na relação entre o realizador, o tema e a forma pela qual a situação filmada é alterada por essa relação. Esta interação pode se dar por meio de entrevista ou outras formas mais diretas. O uso de imagens de arquivo para ilustrar os depoimentos também é recorrente. Diversamente dos outros modos, aqui a participação do realizador é ativa; não é uma observação discreta, nem uma construção argumentativa ou uma subjetividade poética. Como exemplo, pode-se mencionar *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, no qual os realizadores optam por diversas formas de se relacionar com os temas e com as pessoas que o compõem, com o propósito de investigar quem são os

habitantes de Paris naquela época específica. Nesta obra, os realizadores discutem a própria estratégia do filme com os participantes, fazendo desde entrevistas individuais e coletivas, até passagens observativas e cenas planejadas.

O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar em uma determinada situação, mas sem a noção do que é, para o cineasta estar lá também. O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera. (NICHOLS, 2005, p. 153).

A entrevista no documentário é um dos recursos mais utilizados pelos realizadores para se aproximar de seus temas. Uma forma muito específica de se relacionar que Michel Foucault aponta como sendo “formas regulamentadas de trocas com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes da tradição religiosa da confissão” (FOUCAULT apud NICHOLS, 2005, p. 160).

Diversas entrevistas podem ser reunidas a fim de contar uma determinada história e juntar-se com diferentes materiais de apoio ou imagens de coberturas. Esta característica de se utilizar de entrevista com imagens de cobertura faz com que o *modo participativo* também seja facilmente reconhecido como documentário.

O *modo reflexivo*, em contrapartida, propõe uma negociação do realizador com o expectador, questionando a forma do documentário e colocando questões de representação e veracidade. Pode ser apresentado como ficções disfarçadas, falsos documentários ou *mockumentaries*. Eles desviam a atenção do expectador, questionando suposições e expectativas, de modo a transformar o familiar em estranho. Os efeitos podem ser descritos como aqueles que os formalistas russos chamam de *ostranenie* (estranhamento). Como exemplo, vale citar *Letter to Jane* (1972), de Jean Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, em que os realizadores discutem por 45 minutos sobre uma mesma foto de Jane Fonda durante uma visita ao Vietnã.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. (NICHOLS, 2005, p. 160).

O *modo performático* enfatiza uma dimensão subjetiva e afetiva do engajamento do realizador com o seu tema. Privilegia as expressões pessoais, como

valores, crenças e princípios, ao invés da objetividade. Os fatos são contaminados pela imaginação do realizador e dos participantes, que frequentemente os ampliam. O apelo ao público é feito de forma emocional. Exemplo desta modalidade é *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs, que propõe vivenciar a experiência de um homem negro e homossexual a partir de reconstituições e performances encenadas.

Os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral no particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada. (NICHOLS, 2005, p. 172).

Os *modos de representação* funcionam como uma espécie de categoria, que não objetiva compreender toda a história do documentário, com suas diferentes obras, mas opera no sentido de apontar semelhanças entre grupos de filmes e realizadores. Os modos, dessa forma, ajudam a identificar características nas obras analisadas na presente pesquisa, na intenção de compreender as opções dos realizadores por determinados procedimentos.

1.5. Extremidades do Vídeo

Como forma de relativizar as teorias mais estabelecidas sobre documentários, vindas sobretudo do campo do cinema, buscou-se na história e nas teorias do vídeo caminhos que auxiliem na análise dos procedimentos criativos adotados por diretores em documentários que se utilizam dos dispositivos. Com esse objetivo, adotar-se-á o conceito de “extremidades”, contido no livro *Extremidades do Vídeo*, de Christine Mello (MELLO, 2008), criado no contexto de uma estrutura semiótica de leitura para análise de mais de 100 criadores e 2500 obras de arte eletrônica, realizadas no Brasil no período que vai de 1960 ao início do século XXI. A autora assinala que:

A noção de extremidades é uma atitude de olhar para as bordas, como uma maneira de analisar os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo. Essa noção diz respeito a observar as suas zonas-limite na cultura digital, as pontas extremas, descentralizadas do cerne da linguagem e interconectadas em variadas práticas. (MELLO, 2004, p. 2).

Trata-se, então, de um hibridismo ligado ao conjunto de operações artísticas que expandem sua própria pluralidade em deslocamentos nas extremidades da linguagem, possibilitando um alargamento de sentidos. O caráter da obra aberta ou em processo, ligado ao conceito de extremidades, parece essencial para o entendimento da possibilidade de *acontecimento* (conceito que será abordado no capítulo 2), gerada pelos dispositivos utilizados nos documentários. Três procedimentos-chave são apontados para a operação desta leitura: a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento. Esses procedimentos são importantes para se pensar as opções que os realizadores fazem na criação de seus dispositivos.

Com o propósito de obter um novo significado, o primeiro procedimento implica em práticas de desconstrução/reconstrução que, a um só tempo, relativizam a noção de objeto artístico, valorizam o processo e negam o próprio meio numa tentativa de ampliar sua potência discursiva.

A desconstrução do vídeo é um procedimento criativo em que há a intenção consciente de desmontar a linguagem videográfica, desmontar um tipo de contexto midiático ou uma imagem. [...] a ruptura ocorre principalmente no estatuto da imagem. Essa ruptura reflete o modo como o artista se apropria dos dispositivos maquínicos do vídeo e promovem novos sentidos para a imagem contemporânea. (MELLO, 2008, p. 116).

Como exemplo do procedimento de *desconstrução*, pode-se pensar em todos os filmes que subvertem, de alguma forma, a utilização do uso da câmera, criando imagens "desestabilizadas" que aderem ao ruído e que não são entendidas como profissionais. Também é possível pensar nos filmes que desconstroem a narrativa clássica pelo procedimento da montagem.

O diálogo entre as linguagens é trabalhado por Mello (MELLO, 2008) a partir do procedimento de *contaminação*. Nele, o vídeo se potencializa como linguagem quando em contato com outra linguagem. Verifica-se a ampliação de seus diálogos, construindo um discurso híbrido no qual o código videográfico afeta a linguagem em diálogo:

É a lógica do vídeo +, ou o vídeo que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como no videoclipe, na videodança, no videoteatro, na videoperformance, na videocarta, na videopoesia, na videoinstalação e nas intervenções midiáticas no espaço público) de tal forma que uma linguagem não pode mais ser lida dissociada da outra. (MELLO, 2008, p. 137).

Exemplo do processo de contaminação são os documentários que se utilizam de videocartas como forma de dispositivo. Nestas formas, percebe-se não somente a contaminação da linguagem do vídeo com a linguagem da carta, como também aspectos do documentário com a linguagem da videocarta.

Diretamente ligado à transformação da produção, à distribuição e à recepção do vídeo na era digital, o procedimento de *compartilhamento* faz circular nas redes interativas os formatos audiovisuais que se reconfiguram em outra linguagem. Essa ocorrência se observa quando as páginas da internet descentralizam o código de um determinado vídeo, o qual passa a fazer parte de uma lógica de rede e de banco de dados em ambientes virtuais. Uma mudança do formato *off-line* para *on-line*.

O compartilhamento de vídeo representa sua passagem de uma narrativa acabada para a construção dinâmica e interativa da narrativa. Esse compartilhamento marca a confluência do vídeo com o hipertexto e com as redes de comunicação. Tal fenômeno de ressignificação da linguagem é encontrado, por exemplo, nos circuitos das web-câmeras, que são concebidos como instrumentos de acesso indiscriminado à informações audiovisuais. (MELLO, 2008, p. 196).

Contudo, o procedimento de compartilhamento também apresenta traços dos procedimentos anteriormente observados, na medida em que a mudança de formato caracteriza uma desconstrução/reconstrução, e o hibridismo entre as linguagens, uma contaminação.

Apesar do procedimento de compartilhamento se referir mais diretamente à forma de distribuição dos vídeos em redes digitais, pode-se pensar em documentários que compartilham imagens e experiências dos seus participantes, como o caso de videocartas ou de outras imagens produzidas pelos próprios participantes, como procedimentos de compartilhamento de autoria.

CAPÍTULO 2. DIMENSÕES POLÍTICAS

A discussão sobre a dimensão política no documentário não é propriamente nova. Ela passa pelas questões da representação, por "dar voz ao outro", pelo compartilhamento de espaços físicos, simbólicos e de poder. O escritor francês Dominique Noguez afirma que todo filme é político, porque o homem é um ser essencialmente político, numa referência a Aristóteles; "até mesmo a recusa da política é, ela mesma, direta ou indiretamente política." (NOGUEZ, 1987, p. 51).

No presente trabalho, pensou-se a política como um campo de tensão passível de mediação, havendo possibilidade de reconfigurar os sentidos estabelecidos, aproximando-se assim da noção de política proposta por Agamben:

[...] a política é a exibição de uma mediação, o tornar visível, um meio enquanto tal. Não é nem o quadro de um fim em si, nem de meios subordinados a um fim, mas uma medição pura e sem fim, como campo do agir e do pensamento humano. (AGAMBEN, 2004, p. 129).

No capítulo 5, *Igualdade Dissensual: Democracia e biopolítica*, de sua tese, Migliorin (2008) evoca o conceito de democracia para pensar o campo de tensão criado pelo dispositivo. Define política como um meio sem fim, "o que acontece sem um fim pré-determinado, anterior a um objetivo. Antes de ser uma informação ou uma comunicação, ela é uma operação de esquadramento do espaço e do tempo." (MIGLIORIN, 2008, p. 223). Uma possibilidade de reconfigurar o que está dado a sentir, inventando meios que são o próprio fim:

Tenho tentado então pensar o documentário a partir da noção de democracia, sobretudo a partir da ideia de que no documentário é possível a construção de um campo democrático e que nesse campo há um encontro, uma tensão entre indivíduos, tecnologias, palavras, enunciações as mais diversas, em que processos de individuação se dão e resistem às forças que o interrompem. (MIGLIORIN, 2008, p. 233).

Diversamente da visão grega, a noção de democracia inspirada em Rancière, Negri e Hardt coloca em crise a relação entre democracia e representação, numa tentativa "de pensar a possibilidade de inventar a democracia para além da representação" (MIGLIORIN, 2008, p. 216).

A democracia em um documentário não se resume àquele que fala e ao outro que escuta, mas a um campo em que esses lugares estão

em constante tensão, em que escutar forja um lugar de não-saber para aquele que escuta. Lugar em que a fala e a escuta compartilham um mesmo dispositivo e são atores dos movimentos deste. (MIGLIORIN, 2008, p. 247).

Este campo de tensão que possibilita o surgimento de gestos, sons e palavras em um enunciado compartilhado complexo é o que tornaria o documentário democrático. Apesar de se reconhecer o potencial da aproximação com a noção de democracia, para o objetivo da presente pesquisa - que é entender o funcionamento do dispositivo, sobretudo em relação ao documentário - não se deterá na parte de sua reflexão em torno da democracia, atendo-se apenas ao dispositivo como campo de tensão para que se dê o acontecimento, ainda que não se deixe de lado a consciência de sua dimensão política, sempre presente.

2.1. Problematizando o dispositivo

Comolli expõe a necessidade de inventar uma maneira para que haja filme, na medida em que filmar é também escapar dos roteiros que se impõem antes mesmo que os filmes sejam feitos. Desta forma, na tentativa de inventar condições para a existência de um filme, antes mesmo de uma escolha de temas ou técnicas, é que os filmes-dispositivos se apresentam. (MIGLIORIN, 2008, p. 22).

Não se pode confundir a criação de um dispositivo como unicamente a regra para que o documentário aconteça. O dispositivo extrapola os limites de espaço e tempo para ser o modo como se relacionam os elementos diversos que o compõem, criando um campo de tensão e trocas desejáveis, potencializado pelo acaso e pelo descontrolo que atravessam a experiência, inventando imagens e criando individuação (SIMONDON, 1989) por conexões heterogêneas no universo da micropolítica.

O dispositivo tornava-se um problema político e estético na medida em que a distribuição dos lugares e as possibilidades de invenção nos modos de vida e sensibilidades eram partes da forma como os dispositivos se apresentavam e se transformavam, parte da forma como os artistas e realizadores se aproximavam e se afastavam destes dispositivos, parte da forma como as vidas ocupavam e deslocavam os lugares que lhes haviam sido concedidos. (MIGLIORIN, 2008, p. 4).

Estes movimentos possibilitados pelo dispositivo compõem o campo de tensão no qual se cria um espaço de produção de si, um espaço de individuação. Como no caso do realizador que se retira do lugar de direção para participar do dispositivo, habitando a imagem, numa forma de invenção coletiva.

O processo de individuação que o dispositivo possibilita aos seus participantes experimentarem é um conceito do campo da psicologia, no qual o indivíduo, durante sua existência, estaria em constante constituição, num processo de múltiplas possibilidades, podendo ou não se concretizar; “a experiência e o indivíduo habitam um mesmo plano de trocas e construção contínua” (MIGLIORIN, 2008, p. 66). O indivíduo é entendido como um ser em perpétua transformação, não como um ser acabado.

Esse processo de transformação é o que interessa para os filmes que se utilizam de dispositivo: “os indivíduos são menos pensados e interrogados pelo que eles são do que pelo tipo de energia que eles emprestam à metaestabilidade do dispositivo” (MIGLIORIN, 2008, p. 71). O que eles se tornam durante a experiência do filme interessa mais do que uma possível fase concreta do ser.

2.1.1. *Acaso, metaestabilidade e acontecimento*

Pode-se afirmar que na história do cinema sempre existiu uma tentativa de se controlar o acaso, o imprevisto, o que não está planejado. Desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, como *A chegada do trem na estação* (1895), no qual um homem passa correndo inesperadamente na frente da câmera, esse tipo de acontecimento é evitado. Entretanto, se se pensa na potência do acaso nesse filme, pode-se constatar que o incidente fez com que o homem fosse filmado em quase todos os enquadramentos que posteriormente se consolidaram na linguagem cinematográfica, indo do plano geral a um *close*, isso em um dos primeiros filmes da história.

Nos anos que se seguiram à criação do cinema, todos os esforços foram empreendidos no sentido de contar histórias (ficção). Para isso, a indústria cinematográfica e mesmo os produtores independentes construíram estúdios que facilitavam o controle da luz e, posteriormente, o do som, e criaram roteiros para organizar as ideias e as ações do filme. Somente na década de 1960, nos movimentos cinematográficos ligados ao campo do documentário, encontra-se o início da

valorização do acaso, principalmente nos trabalhos de Jean Rouch, Robert Drew e nas escolas do final dos anos 1950 e início dos 1960.

O movimento encabeçado por Rouch, descrito no capítulo anterior como *modo participativo*, conforme classificação de Bill Nichols, é um momento decisivo para a utilização do acaso como um elemento que potencializa a realização de filmes. As tentativas de se organizar o mundo já não eram suficientes, surgindo uma nova potência de criação com elementos do mundo e da vida.

Migliorin traça linhas de continuidade entre essa produção e os filmes-dispositivo.

A primeira é a percepção de uma dupla produção que se dá no filme; da imagem e de indivíduos. É desta dupla produção que surgem as imagens. A segunda é que entre a imagem e a realidade há um desacordo e o documentário não filma mais o mundo tal qual ele se apresenta, mas constrói situações e dispositivos para que haja filme, como diz Comolli. (MIGLIORIN, 2008, p. 44).

Ou seja, as imagens aparecem como “resquício” de uma experiência. Nelas, o realizador constrói um artifício que dá início a um movimento no mundo, que não existia anteriormente a ele, afetando os participantes que se transformam com a experiência de fazer o filme. Uma diferença entre o *cinema-verdade* e os filmes-dispositivo é que o movimento francês ainda mantinha uma clara separação entre o filme e o mundo, enunciador e enunciado, fronteiras essas que ficam borradas pelo dispositivo. Nos documentários que se utilizam de dispositivo, existe uma relação não mediada entre elementos heterogêneos (participantes, locais, equipamentos, etc.) que inventam um mundo com certo descontrolo e que possibilitam o acaso. Tal descontrolo, que não é apenas uma retirada do realizador da obra, propõe uma possibilidade de modulação entre presença e ausência, que convida os outros participantes do dispositivo a agir, potencializando a experiência.

Coutinho, em conversa com Consuelo Lins, comenta sua relação com o acaso: “O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece mas você o controla separando o bom acaso do mau, do inútil” (LINS, 2004, p. 190).

Esse jogo entre controle e descontrolo constitui uma metaestabilidade. Se a individuação é o processo de constante transformação do indivíduo, a metaestabilidade é um equilíbrio entre escritura e acaso, muito embora este equilíbrio seja instável, fugidio. A metaestabilidade aparece nas operações internas do filme,

nos processos de interações atravessados pelo acaso e pelo descontrole, e nas escrituras que permitem presenças múltiplas e subjetivas. Numa palavra, poder-se-ia definir a escritura como desindividualizante². O processo de escritura ficará mais claro quando se discutir, mais à frente, a montagem no dispositivo.

De uma maneira simplificada, podemos dizer que, no documentário, o dispositivo é um artifício criado pelo documentarista para engendrar um filme, e o documentário-dispositivo é aquele que consegue manter o jogo criado em todas as etapas de realização e estruturar-se em torno da metaestabilidade. (CORACI, 2009, p. 41).

Apenas a formulação das regras não garante o filme; estas são elementos que, no funcionamento do dispositivo, em meio à falta de controle, fazem parte da metaestabilidade. "E a metaestabilidade, se alcançada, é o ponto de partida para que se dê o acontecimento no dispositivo" (MIGLIORIN, 2008, p. 34). O acontecimento é o operador da metaestabilidade.

2.1.2. *Acontecimento*

É importante, para a presente pesquisa, o conceito de acontecimento (*événement*), por se considerar que os dispositivos, no documentário, criam situações que podem possibilitar o seu surgimento, entendido aqui a partir das proposições de Gilles Deleuze em *A Lógica do Sentido* (DELEUZE, 1974), no qual o autor resgata essa noção dos estóicos. Trata-se de um desequilíbrio em uma linha de eventos e enunciação; algo que não se reduz àquilo que é mostrado, mas sim o que caracteriza o rompimento com o que é mostrado. O acontecimento suspende o tempo, reconfigura o lugar, dando a possibilidade para múltiplos sentidos; não é da ordem do espetáculo, e pode ter seus efeitos inverificáveis.

Nós não perguntaremos então qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento, é o sentido ele mesmo. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas." (DELEUZE, 1974, p. 34).

O acontecimento pertence à vida incorpórea da linguagem. É a impossibilidade de se dizer de um fato, ou de que um sentido se fixe. Apesar de o acontecimento se dar pela relação entre os elementos diversos (corpos), ele mesmo é um fenômeno

incorpóreo, uma imanência que possibilita uma pluralidade de sentidos, os quais não podem ser entendidos pelo corpo que o produz. “Uma expansão caótica que faz o acontecimento surgir no erro, na gagueira, no tropeço, no botão erradamente apertado, refazendo laços ou inventando rupturas” (MIGLIORIN, 2008), impossibilitando um pensamento homogêneo.

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (DELEUZE, 1974, p. 177-178).

Mas, o acontecimento possui uma dupla temporalidade que o torna anacrônico e subjetivo, uma suspensão do tempo que Deleuze chama de contraefetuação:

Há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquia todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro. (DELEUZE, 1974, p. 177-178).

Este presente que escapa e se desdobra em “ainda-futuro e já-passado” é a fissura na comunicação que possibilita a multiplicidade de sentidos, que não permite a um filme dar conta da totalidade dos seus efeitos, nascendo da impossibilidade da linguagem de dizer todos os sentidos.

Não é objetivo do presente trabalho buscar nos documentários os momentos da efetuação dos acontecimentos criados pelos dispositivos, mas apontar para a possibilidade de múltiplos entendimentos e para a geração de sentidos nessas rupturas.

Para nós, no dispositivo, o acontecimento tem função estética e logo política uma vez que ele é o que racha o sensível, fissura o dizível e o visível sem fundar um novo, sem recompor uma unidade, mas explicitando a potência em jogo nos deslocamentos operados pelos indivíduos e atores de um dispositivo. (MIGLIORIN, 2008, p. 39).

Assim, a noção de acontecimento é o que permite iluminar as múltiplas possibilidades de efeitos de sentido dadas pelo dispositivo nos documentários. Trata-se de pensar o documentário não como uma linguagem para tratar os fatos passados,

mas como uma experiência, um enunciado aberto que se dá em ato, não remetendo a uma separação entre o mundo e a linguagem.

O acontecimento, nesse sentido, não estabelece uma ordem ou cria uma unidade, ele resulta como abertura de possibilidades para novas imagens, sons e gestos. É uma ruptura com as expectativas vigentes, impossibilitando um pensamento homogêneo; ele é o próprio sentido que se dá cada vez que se relaciona com a obra.

Como o sentido é ele próprio, não podemos dizer que ele inventa um novo dizível ou uma nova configuração do sensível, antes disso, ele introduz uma imanência que impossibilita uma repetição da configuração existente; da maneira de sentir existente. O acontecimento abre linhas de funcionamento para novas individuações. (MIGLIORIN, 2008, p. 39).

Todo este embate, fundamental para o dispositivo, ocorre em seu interior, fazendo com que o espectador possa acompanhar - junto com os participantes - o processo de transformação vivido, a individuação.

O acontecimento é o sentido novo que se dá em determinada obra a cada vez que alguém se relaciona com ela; é o sentido novo que se dá a cada momento, durante a filmagem, para a experiência vivida pelos atores envolvidos no dispositivo; é o sentido novo que se dá na montagem, quando os planos vão dialogar. (CORACI, 2009, p. 39).

Não se pode confundir o acontecimento com um sentido novo para cada evento, nem com a sua efetuação no espaço e tempo. Ele é justamente o que cria uma ruptura no espaço-tempo, sendo a possibilidade para múltiplos sentidos ocorrerem.

2.2. Sobre a montagem

Como foi visto, no dispositivo, a metaestabilidade é um equilíbrio entre a escritura e o acaso. A escritura se dá no momento da montagem, mas existem diferentes entendimentos sobre esse momento. Seria ou não a montagem parte do dispositivo?

Jean Claude Bernardet pontua que nos trabalhos de Kiko Goifman, 33, e Sandra Kogut, *Passaporte Húngaro*, a montagem é colocada como um segundo momento:

Para mim, o problema se apresenta no final das filmagens e na passagem desta à montagem. A atitude de busca e a incerteza quanto ao caminho que essas filmagens vão tomar; quanto ao resultado dessa busca, acabam no fim delas. Portanto, quando se chega à montagem, o realizador ou realizadora já sabe o que conseguiu ou não. (BERNARDET, 2005 p. 147).

Dessa forma, toda a potência do acaso não estaria mais atuante no momento da montagem, como se esta estivesse fora do dispositivo, sendo o momento de organização do material captado por um dispositivo que não existe mais.

Então, de um lado há uma certa restrição na filmagem pensando na montagem, de outro, há uma volta da espontaneidade na montagem diante da multiplicidade de possibilidades oferecida pelo material filmado” (BERNARDET, 2005, p. 147).

Mas essa multiplicidade apontada por Bernardet como o conjunto de possibilidades que qualquer montagem permite, encontra-se fora do dispositivo, uma vez que, desse ponto de vista, não há a participação do acaso nessa etapa.

No filme de Sandra Kogut, por exemplo, o material é organizado para que ela possa contar a história do seu dispositivo quando o dispositivo não existe mais. Nesse sentido, se na captação ela estava no interior de seu dispositivo, na montagem está fora. (MIGLIORIN, 2008, p. 32).

Consuelo Lins, ao discorrer sobre o filme de Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla* (2004), demonstra como ainda se mantém essa divisão entre a montagem e o dispositivo, como se a retirada do diretor - proporcionada pelo dispositivo - só pudesse acontecer no momento da filmagem, e a montagem fosse apenas um momento posterior da organização do material filmado.

Trata-se de uma maquinação, portanto, que implica a ausência de controle do diretor sobre o material filmado, propiciando uma espécie de “retirada estética” não propriamente do filme (afinal o dispositivo é dele, assim como a montagem), mas das imagens e sons que seu filme vai conter, atribuindo a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se auto-dirigir. (LINS, 2007, p. 50).

Essa divisão fortalece a ideia de que a força dos documentários que se utilizam de dispositivo está na estruturação da filmagem, negando toda multiplicidade de possibilidades no momento da montagem.

A visão de Cesar Migliorin sobre a montagem no dispositivo se transforma durante os anos, com o avanço de sua pesquisa. Em seu artigo *O dispositivo como estratégia narrativa*, datado de 2005, o autor aponta para uma valorização do momento da filmagem em detrimento da montagem: "A montagem e a decupagem perdem o reinado" (MIGLIORIN, 2005, p. 148). Já em sua tese de doutorado, de 2008, intitulada *Eu sou aquele que está de saída*, o autor revê essa posição, considerando a montagem como parte constitutiva do dispositivo, mas apontando para duas possibilidades, quais sejam: "Uma é respeitando uma contingência temporal que estende o dispositivo à montagem" (MIGLIORIN, 2008, p. 32), ou seja, respeitar os limites impostos pelas regras que constituem o dispositivo, como o limite de tempo e a ordem em que os acontecimentos se dão; outra possibilidade "é parte da escritura mesmo; o germe da desestabilização é presente na organização das imagens" (MIGLIORIN, 2008, p. 32). Dessa forma, o limite temporal abarcaria todo o filme, não apenas a filmagem, contaminando a montagem pelo acaso e a metaestabilidade.

A montagem, nesse sentido, pode ser entendida como um modo de conhecimento. O conhecimento pela montagem é o que permite um acesso ao evento para além do visível. Um conhecimento que se dá pela associação entre visíveis e entre tempos. A montagem aparece como manutenção dos princípios do dispositivo, uma forma de conhecimento, uma forma que pensa (Godard). Didi-Huberman (2003), nesta mesma linha, fala da montagem como uma forma de perceber as relações íntimas e secretas das coisas, dando a ela um valor propriamente heurístico (MIGLIORIN, 2008, p. 32-33).

Compartilha-se aqui desse entendimento da montagem como parte constitutiva do dispositivo, integrada no campo de tensão no qual o acontecimento pode se dar; "no dispositivo há sempre um germe de devir – para usarmos a noção de Simondon, que irá ser retomada por Deleuze na Imagem-Tempo –, um estado de funcionamento que não traz a estabilidade." (MIGLIORIN, 2008, p. 33). Se o dispositivo permite que o realizador se retire (mesmo que não por completo), abrindo mão do controle da obra, a montagem é o momento em que o realizador se presentifica, fazendo a manutenção do funcionamento de seu dispositivo, respeitando as lacunas e as conexões criadas.

Essa manutenção é feita por meio de procedimentos de continuidade e descontinuidade, das relações feitas entre as imagens e eventos que podem não estar

dadas a princípio, intensificando a experiência com a imagem sem, contudo, abandonar a potência do aleatório e do acaso.

O dispositivo pode tender para a estabilidade mesmo depois de ele entrar em funcionamento e a presença do realizador é frequentemente o que garante a manutenção de sua metaestabilidade, ponto de partida para o acontecimento. (MIGLIORIN, 2008, p. 34).

O realizador não é excluído pelo dispositivo, mas sim constitui parte das subjetividades que estão em conexão nesse campo de tensão e que, com uma multiplicidade de vozes, cria enunciados compartilhados e não uma recentralização da enunciação. As conexões feitas com o que é diferente, o que está afastado, com gestos, coisas, falas, sons e silêncio, constroem assim um novo sentido. A montagem, então, é um momento determinante para que o dispositivo se dê integralmente em toda obra.

2.3. Da representação à experiência

A noção de representação sempre foi muito importante nas discussões sobre documentário. Para Bill Nichols, “o documentário engaja-se no mundo pela representação” (NICHOLS, 2005, p. 28), mostrando aspectos de partes do mundo histórico. O autor descreve três formas pelas quais essa representação pode se dar, a saber: a primeira, como um retrato ou uma representação reconhecível do mundo, a partir da capacidade das câmeras de reproduzir imagens e sons fiéis à realidade; a segunda, expressando os interesses de outros, como em uma democracia representativa, em que aqueles que são eleitos representam o interesse de seus eleitores; a terceira, é como um advogado que representa um cliente, colocando provas diante do espectador, de maneira que nem mesmo o próprio representado poderia fazer. A representação é, portanto, o que faz com que as questões éticas sejam fundamentais para o cinema documentário.

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é **uma representação do mundo** em que vivemos. (NICHOLS, 2005, p. 28, grifo nosso).

Para Nichols, o documentário como uma representação é uma voz própria, uma visão singular pela qual um ponto de vista ou perspectiva do mundo se dá a conhecer.

Os documentários que se utilizam de dispositivo se distanciam da noção de representação por tenderem a enunciados coletivos, diferentemente da representação, na qual há uma tendência a enunciados individualizantes, mantendo separações entre filme e mundo, autores e personagens, realizadores e filmados. Já o dispositivo, por seu turno, propicia um convite à experiência coletiva, ao risco, a uma saída de si.

O dispositivo só pode existir a partir das relações produzidas por seus participantes. É dessa forma que a noção de experiência surge, como a participação de modo experimental das situações propostas.

Nos filmes que serão analisados no próximo capítulo, a vida comum e ordinária é valorizada e está no centro das narrativas, mas não como uma representação que se propõe a representar um “outro de classe” ou um “tipo de indivíduo”. O dispositivo propõe um risco para estes lugares já frequentados, criando espaços de experiências e um campo relacional que tem o próprio movimento da construção como motivo para se documentar. Uma força que extrapola o documentário e o cinema, criando no mundo movimentos que anteriormente não existiam, com uma heterogeneidade relacional que impossibilita sua reconfiguração posterior.

Toda experiência implica um suplemento, um excesso em relação ao dizível e ao sensível de um determinado dispositivo; um excesso que não é uma multiplicidade de partes, mas de mundos possíveis. Um incomensurável lá onde os corpos circulam e se relacionam. Uma impossibilidade de unidade entre os atores de um campo democrático. (MIGLIORIN, 2008, p. 21).

A ideia de um certo excesso (multiplicidade de sentidos) na experiência é o que impede os sentidos de se homogeneizarem e se transformarem em unos, sendo o que impossibilitaria a representação. É desse excesso da experiência que emerge a possibilidade de acontecimento.

O que existe na história, na vida, no indivíduo entra no dispositivo como parte de um todo móvel e modulável distante de uma instância exterior que pudesse, de fora, organizar uma representação, ajustar uma imagem a um indivíduo, reduzindo assim a imagem a uma significação discursiva. (MIGLIORIN, 2008, p. 11).

O deslocamento que o dispositivo permite ao realizador, que passa a participar da experiência e da imagem, criando uma enunciação coletiva, também é o que impossibilita a organização da representação. Dessa forma, é possível entender o documentário como parte de um dispositivo maior, que é o próprio filme, gerando obras que se constituem como lugares de criação capazes de intervir na realidade. Isso permite um movimento de saída para o realizador, que pode não mais dirigir seus "personagens", e possibilita um momento de montagem não orientada por instância exterior, mas permeada pelo acaso e pelo risco, pelo imponderável dos acontecimentos.

2.4. Regime estético

Para explicar a relação entre a representação e a experiência, Migliorin se utiliza das reflexões do filósofo francês Jacques Rancière em torno da política e da estética, mais especificamente, da passagem que Rancière (2005) chama *de regime representativo ao regime estético*.

O *regime representativo* se baseia no modelo das ideias de Aristóteles/Platão, em que as obras de arte seriam imitações imperfeitas e falsas (simulacros) do real, dissociada da ideia de ficção.

Há para ele, entre as artes, entre as maneiras de fazer em geral, certas artes que executam coisas específicas: as imitações, isto é, agenciamentos de ações representadas. Estas artes são submetidas tanto à verificação ordinária dos produtos das artes por sua utilidade, quanto à legislação da verdade sobre os discursos e as imagens. A arte não existe como noção autônoma. Mas ela existe no campo geral das *tekhnai*, um critério de discriminação, a imitação [...] (RANCIÈRE, 2005, p. 479).

Além das premissas aristotélicas, Rancière aponta para a existência de um conjunto de valores e de regras hierarquizantes, que definiriam o que é arte - ou mesmo boa arte - e o que não é. Para contrapor, ele traz o conceito de *regime estético*:

Este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao modo de ser de um sensível diferente de si

mesmos, tornado idêntico a um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo. (RANCIÈRE, 2005, p. 479).

Não se trata de uma oposição entre o que é representativo ou não, porque para o autor, algo só pode ser representativo se estiver dentro do *regime representativo das artes*. A arte não pode encontrar na representação seus limites.

O embate de Rancière é para que certos temas não sejam eleitos como irrepresentáveis, como se nenhuma imagem pudesse ser feita sobre a Shoah [holocausto], por exemplo. Nem que se espere imagens-totais, imagens que dariam conta da totalidade do evento, algo que só seria possível fazendo apelo a uma imagem do sublime. (MIGLIORIN, 2008, p. 117).

O regime estético não libera a arte da semelhança na representação, mas sim do conjunto de valores e regras hierarquizantes da boa representação. "Ela se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias, não somente entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade" (RANCIÈRE, 2005, p. 45). Funciona, sim, como uma articulação entre prática e forma.

[...] uma estátua mutilada pode se tornar uma obra perfeita, uma imagem de crianças miseráveis na representação de um ideal, uma cambalhota de palhaços no voo no céu poético, um móvel num templo, uma escada num personagem, um guarda-pó remendado na vestimenta de um príncipe, as circunvoluções de um voo em uma cosmogonia e uma montagem acelerada de gestos na realidade sensível do comunismo (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

O valor artístico não é mais dado somente entre aparência e realidade, ou por critérios técnicos, mas sim entre uma dimensão sensível e uma dimensão do pensável, que se dá em forma de experiência entre entendimento e sensibilidade.

Rancière deixa claro assim a compatibilidade entre essa tripla experiência, sensível, estética e política em que estão em jogo os lugares e as potências individuais e coletivas. Experiências nem sempre positivas ou prazerosas mas que colocam o indivíduo em contato não roteirizado e excessivo com o que dá a sentir e pensar. (MIGLIORIN, 2008, p. 118).

A experiência, então, torna-se uma forma de se pensar os processos artísticos. Como foi visto, ela presume uma dimensão de excesso, que Rancière apontará como o que funda a política. A vivência do indivíduo no mundo lhe permite sentir e dizer determinadas coisas, mas essa vivência é compartilhada por outros indivíduos, que

também habitam, constroem e são capazes de deslocar essas coisas. Rancière chama esta divisão de *partilha do sensível*. Nessa partilha, é possível identificar indivíduos e grupos que têm o direito de operar deslocamentos no que é possível ver, dizer e sentir, ou seja, numa atitude política.

Um recorte, dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do grito que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem a competência para dizer sobre o que é visto, de quem têm competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 14).

Rancière chama de polícia “o conjunto dos processos nos quais se operam a agregação e os consentimentos das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação” (RANCIÈRE, 2005, p. 51). Assim, a polícia é aquilo que opera na *partilha do sensível*, como uma instância enunciativa que determina quem fala e quem é ouvido, o que possibilita uma reconfiguração dos sentidos.

No documentário, é fácil reconhecer os procedimentos adotados por essa polícia naquilo que Bill Nichols classifica como *modo expositivo*, ou o modelo de documentário clássico, iniciado no ano de 1930 na Inglaterra pelo trabalho de John Grierson e que se tornaria o modo predominante na produção televisiva. Os procedimentos organizam o lugar dos indivíduos na *partilha do sensível* por meio de recursos como utilização de voz *over* de um narrador onipresente e onisciente, de legendas, ou de cartelas com metainformações sobre a imagem.

No dispositivo, a reconfiguração dos sentidos se dá por relações não determinadas, em um campo de tensão no qual o descontrolo e o acaso são potências criadoras de enunciados abertos, funcionando de forma oposta aos procedimentos operados pela *polícia*.

CAPÍTULO 3. REGIME DE REALIZAÇÃO

3.1. Ação e dispersão

Ação e Dispersão (2002)⁴, de Cesar Migliorin, é um curta-metragem em vídeo realizado com o patrocínio da Petrobras e selecionado para o Festival internacional de curtas-metragens do Rio de Janeiro, no ano de 2002. Considera-se este trabalho como fundamental para o desenvolvimento do conceito de filme-dispositivo, que Migliorin delimita em seu artigo de 2005 e desenvolve em sua tese de doutorado, em 2008.

A proposta do realizador é viajar até que todo o dinheiro do patrocínio acabe. O dispositivo é anunciado sob a forma de duas cartelas de créditos: "um homem e uma câmera" e "jamais duas noites na mesma cidade". Também, em texto, informa-se que "Este filme foi realizado com um prêmio de 20 mil reais, concedido pela Petrobras". Em seguida, uma tabela com um tipo de orçamento é apresentada: imposto, produtora, realizador, câmera, edição pesquisa e fitas; total: R\$ 7.700,00. Esta divisão vertical de funções, que presume uma realização hierarquizada, é simbólica ou fictícia, porque, como foi mostrado nos créditos, só há "um homem e uma câmera" e, ao final, é informado que se trata de um "vídeo by Cesar Migliorin", ou seja, o realizador acumulou todas as funções.

Ainda em forma de texto (numérico), um cálculo que subtrai os gastos de R\$ 7.700 do total de R\$ 20.000 do prêmio, chega ao restante de R\$ 12.300,00 (US\$ 5.224,00). Em primeira pessoa, o realizador mostra notas empilhadas em maços de 100 e 50 reais, enquanto afirma: "Excluindo todos os gastos. Este é o dinheiro do filme da Petrobras para fazer o vídeo de 5 minutos *Ação e Dispersão* que começa agora" (Imagem 1). Cinco cortes rápidos (com menos de 3 segundos cada) mostram um táxi amarelo e azul, um ônibus com o letreiro "Rio Resende", um garfo sendo levado a boca, um prato de comida sobre uma mesa em um ambiente aberto para rua e um quarto simples com a cama bagunçada. Na cena do prato, pode-se notar que é noite e que não se trata do mesmo horário da cena anterior, a do garfo. Todos os cortes indicam passagem de tempo.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KwTMiDRKCeM>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

Esse prólogo funciona como uma síntese das cenas que serão vistas em todo o vídeo: transporte, alimentação, dormitórios e dinheiro. Estes são os gastos básicos para a produção de um filme. Para se realizar uma obra audiovisual, será necessário fazer o transporte, garantir a alimentação e, caso haja viagem, a hospedagem da equipe.

Neste vídeo, o dispositivo revela a estrutura orçamentária da produção, ou seja, o quanto foi gasto para se produzir cada imagem. Em forma de *meta-informação*², um contador regressivo mostra a quantia de dinheiro restante ao subtrair o valor a cada corte: de R\$ 12.300 do táxi para R\$ 12.240 do ônibus; de R\$ 12.220 do garfo para R\$ 12.190 do prato sobre a mesa; e R\$ 12.020 para o quarto. Assim como a tabela de orçamento mostra o custo da “equipe”, a cada corte é possível visualizar os gastos. Esta legenda sobre a imagem tem um efeito contrário àquele que foi apontado no Capítulo 2, quando a legenda funcionaria como um procedimento de *polícia* (RANCIÈRE, 2005), organizando o lugar dos indivíduos na *partilha do sensível*. Aqui, ela é mais um dos elementos heterogêneos que se relaciona com o dispositivo de modo a criar uma multiplicidade de sentido.

O vídeo, em baixa resolução, tem a maior parte das imagens tremidas, realizadas com a câmera na mão e com falta de preocupação em relação aos enquadramentos, que não são pensados antecipadamente. Mesmo o *zoom* é utilizado sem o cuidado com o movimento. As cenas são iluminadas por luz natural, sem o uso de qualquer equipamento, e o som, captado de forma direta pelo microfone acoplado à câmera; é precário e ruidoso. Todas as imagens e sons do vídeo são sincrônicos (nada é sobreposto na edição) e apresentam essas características amadoras.

A baixa qualidade técnica das imagens, a montagem descontínua e dinâmica, sem *raccord* e com menos de 3 segundos de duração, além da legenda com os valores sobre a imagem, dificultam o entendimento da narrativa, que não segue um modelo clássico. Cria-se, assim, um estranhamento por parte do espectador.

Alguns detalhes nas imagens, como letreiros de ônibus ou metrô (como o de Nova York) e falas em línguas estrangeiras - como inglês, francês e espanhol - demonstram que o realizador cruzou o oceano duas vezes, estando nos EUA, México e Europa, aumentando, ainda mais, a sensação de desperdício do dinheiro.

Eduardo Valente, em crítica para *Revista Cinética*, relata sua experiência de assistir, pela primeira vez, o vídeo no *Festival Curta Cinema*⁵, em 2002. Na ocasião, descreve, o público do festival recebeu o vídeo de forma agressiva, questionando o financiamento da obra pela Petrobrás:

[...] Migliorin tirou sim vantagem pessoal de uma premiação pública. No entanto, se não fizesse assim, seu filme não poderia existir e denunciar este processo. [...] E mais: o realizador é duplamente corajoso, pois não só se colocou como vidraça ao público, para efetuar sua afronta ao sistema regente, como também estabelece a mesma relação de conflito com relação ao próprio patrocinador, aos colegas de classe e realizadores, etc. (VALENTE, 2002, p. 1).

A denúncia apontada por Valente em *Ação e Dispersão* se refere à falta de controle que os mecanismos de financiamento têm sobre os gastos em um projeto e seus possíveis abusos. Isso fica evidenciado pela dinâmica adotada, que revela a estrutura orçamentária do filme, acentuada pelo caráter amador das imagens.

O que pode ser entendido como falta de preocupação estética, junto a despesas de difícil justificativa – tais como as duas viagens de travessia pelo Atlântico com o patrocínio do dinheiro público – é o que causa indignação de parte do público. Entende-se que a estratégia metalinguística do dispositivo, que revela não só a estrutura do vídeo como também de seu orçamento, permite diferentes questões sobre financiamento; de forma alguma, contudo, parecem depor em favor da condenação do realizador que, justamente, tem o intuito de provocar os espectadores com estas questões.

Apesar de os documentários que se utilizam de dispositivos derivarem da tradição do Cinema Verdade Francês, o qual Bill Nichols classifica como o modo participativo (como mencionado no Capítulo 1), *Ação e Dispersão* não carrega qualquer traço deste modo; aproximando-se mais do modo *reflexivo*, que questiona a forma do documentário e tira a familiaridade dos outros modos.

Se no modo participativo o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participantes do filme, no modo reflexivo são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco,

⁵ Festival Internacional de Curtas-metragens do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://curtacinema.com.br>>.

falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questão da representação. (NICHOLS, 2005, p. 162).

Um documentário pode ter características de mais de um modelo de representação. Em *Ação e Dispersão* é possível identificar tanto o modelo reflexivo, que organiza a maior parte de seu conteúdo, como o modelo poético, em que as associações das imagens pelo procedimento da montagem são mais subjetivas e os participantes não defendem uma visão de mundo, ou mesmo, têm alguma complexidade psicológica.

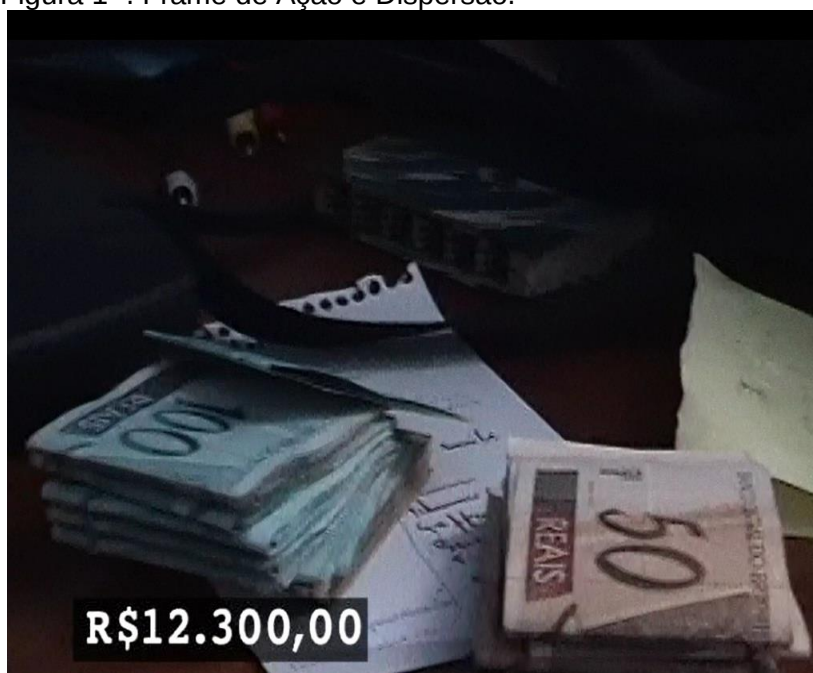
O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (NICHOLS, 2005, p. 138).

Pode-se verificar, nestas características, procedimentos desconstrutivos da linguagem do vídeo, que segundo a visão de Mello, em sua obra *Extremidades* (MELLO, 2008), têm como objetivo desmontar um significado para se obter outro, ou a possibilidade de uma multiplicidade, "sendo o processo artístico nela dimensionado como campo de testagem e de experimentalismo" (MELLO, 2008, p. 115). Mello relaciona também os procedimentos desconstrutivos com os movimentos artísticos da vanguarda, assim como Nichols faz com o modo poético, que, para ele, "compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista" (NICHOLS, 2005, p. 138). Mello ainda aponta que:

Na desconstrução do vídeo, a ruptura ocorre principalmente no estatuto da imagem. Essa ruptura reflete o modo como os artistas se apropriam dos dispositivos maquínicos do vídeo e promovem novos sentidos para a imagética contemporânea. (MELLO, 2008, p. 116).

Ação e Dispersão faz uso dos *procedimentos de desconstrução*, rompendo com o modelo clássico e trazendo outra forma discursiva e de produção de sentidos; insere-se no campo das obras experimentais que estão em processo e que têm seus enunciados abertos. Valente (2002) classifica o projeto como *documentário-processo*, termo que se aproxima do conceito de *filme-dispositivo*, desenvolvido por Migliorin (2005, 2008). O trabalho também se insere no âmbito da tradição dos filmes-ensaios.

Figura 1 -. Frame de Ação e Dispersão.



Fonte: Ação e Dispersão (2002).

Figura 2 -. Frame de Ação e Dispersão - 2.



Fonte: Ação e Dispersão (2002).

3.2. Videocartas

A documentarista e pesquisadora Coraci Ruiz possui um sólido trabalho de investigação e de experiências com videocartas. Entre suas principais realizações estão os curtas *Olhos Negros: compartilhando imagens* (2003), *Saudade, vídeo-cartas*

para Cuba (2005), *Outra Cidade* (2009) e o longa-metragem *Cartas para Angola* (2013)⁶. São documentários que se utilizam de videocartas como estratégia de realização. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Documentário dispositivo e videocartas: aproximações* (2009), a autora investiga as linhas de aproximações entre o conceito de documentário-dispositivo e algumas experiências com videocartas. Os conceitos de *dinâmica fabuladora* (TEIXEIRA, 2004), *cinema indireto* (PARENTE, 2000), assim como o de filme-dispositivo (MIGLIORIN, 2008) são invocados a fim de dar conta desta aproximação, a qual a autora defende como sendo um cinema documental “que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações.” (RUIZ, 2009, p. 8).

Videocartas são mensagens, gravadas em vídeo, destinadas à troca entre pessoas conhecidas, ou mesmo desconhecidas. Em *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001), trabalho realizado pelas oficinas da ONG Vídeo nas Aldeias⁷, quatro crianças da tribo Ikpeng apresentam suas vidas na aldeia. Apesar de o trabalho surgir como uma resposta à videocarta das crianças de Sierra Maestra, em Cuba, esta não se destina exclusivamente a elas, como indica o próprio nome do vídeo. Esta característica de obra aberta possibilita diferentes respostas, como o trabalho *Outra Cidade* (2009), produção que integra a pesquisa de Ruiz, que se origina a partir da necessidade de pensar os trabalhos anteriores “*Olhos Negros*” e “*Saudade*” – nos quais a elaboração das videocartas, como estratégia de realização, deu-se de forma muito intuitiva, como menciona a autora em sua dissertação.

O documentário *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005), de 25 minutos de duração, realizado por Coraci Ruiz e Julio Matos, é resultado de uma viagem para cursar o *workshop “Taller de Realización de Documentales”* na EICTV – *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*. O filme utiliza-se da troca de videocartas entre amigos do Brasil e de Cuba para construir sua narrativa. A proposta (dispositivo) dos realizadores foi gravar mensagens com pessoas conhecidas no Brasil e entregar essas videocartas para os respectivos amigos em Havana, onde gravariam suas respostas.

⁶ Todos estes trabalhos encontram-se disponível para visualização na página do Youtube no canal da produtora Laboratório Cisco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/laboratoriocisco/videos>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

⁷ Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

Três partes estruturam o trabalho, como em uma narrativa clássica de 3 atos. Na primeira parte são apresentados os participantes, a proposta do filme, imagens de Cuba e as videocartas sendo assistidas. Na segunda parte, a narrativa se concentra em Cuba; as histórias dos participantes são ilustradas por imagens de cobertura de seus cotidianos e da vida em Havana. A terceira parte foca dramas pessoais, conflitos, dificuldades e planos para o futuro, além das respostas das videocartas.

Logo na introdução do filme, a equipe aparece no espelho de um elevador do prédio; em seguida, uma participante, Ireô, ao telefone, anuncia o dispositivo: “Alô. Quem fala? Juanita! Sabe quem fala? Ireô. [...] Sim, meu irmão e sua namorada vão fazer um curso de documentário aí na San Antonio, e vão ficar três semanas em San Antonio, e depois, bem, uma semana aí em Havana. Eu estou fazendo aqui uma coisa, um presentinho para você, com eles... você vai ver” (tradução nossa). Neste momento, são colocadas as delimitações de espaço (Brasil/Cuba) e de tempo (três semanas), as quais são recorrentes nos filmes que se utilizam de dispositivos. Contudo, a forma como os realizadores escolheram para enunciar o dispositivo não deixa totalmente claro, desde o início, quais são as regras do dispositivo. Não é possível saber, por exemplo, que existirão respostas para as videocartas enviadas, e também que não haverá a gravação da reação dessas respostas.

Essa introdução, com a fala de Ireô, é intercalada com os créditos de abertura e com uma animação contendo o nome do filme. Uma trilha sonora com ritmo latino está presente em toda a introdução e se encerra com um clipe de imagens de Havana. Além de construir um clima e um ritmo para o documentário, a trilha enfatiza uma dimensão latina. Antes do início das videocartas, cartelas de créditos apresentam os nomes dos participantes ao lado do desenho de um mapa dos respectivos países - por exemplo, Ireô com o mapa do Brasil, Juana, Cibel e Patri com o mapa de Cuba. Estes recursos gráficos e sonoros são estratégias estilísticas que não fazem parte do dispositivo; são diferentes das legendas utilizadas em *Ação e Dispersão*, que funcionam como mais um elemento de tensão, revelando outros aspectos como a estrutura orçamentária do filme. Aqui, a legenda funciona mais como uma forma de organizar o mundo, ou, como trabalhado no Capítulo 2, como a noção de *polícia* definida por Rancière, que faz a organização na *partilha do sensível*.

Um clipe de imagens indica a chegada da equipe a Cuba; logo depois, vê-se as condições em que as videocartas são exibidas para os participantes. Na casa de Martica, um *notebook* é colocado sobre uma mesa (Imagem 3). As videocartas são

mostradas em montagem paralela, juntamente com as imagens das pessoas que as recebem. Essa montagem segue uma lógica interna de continuidade, um falso *raccord*, que dá a sensação de simultaneidade que só existe no filme. Esse tipo de montagem *transparente* (XAVIER, 2005) é um recurso de linguagem utilizado, com mais frequência, em filmes narrativos hegemônicos.

Tanto as videocartas como suas respostas são divididas em partes, que são montadas de forma intercalada. Pode-se identificar, ainda, dois tipos de falas entre as brasileiras: uma direcionada para câmera, que é a mensagem para seu interlocutor; e outra, já em terceira pessoa, contando suas experiências em Cuba e suas opiniões, como respostas de uma entrevista dos realizadores. Essa mudança na fala deixa clara a presença dos realizadores como mediadores do processo, privilegiando outras estratégias, como, no caso, a de entrevistas.

Alik escolhe uma forma diferente de gravar a mensagem. Ela diz: “Eu e a Erica, faz um tempo, desde que voltamos de Cuba, queríamos enviar para Ileana e Jorge umas coisas, que a gente sabe que lá em Cuba eles têm dificuldade de conseguir”. Em um supermercado, ela compra produtos de higiene pessoal (sabonete e pasta de dente). Mesmo deixando os participantes escolherem parte da forma como as videocartas foram gravadas - como, por exemplo, escolhendo o local da gravação -, os realizadores estão o tempo todo presentes, mediando essa produção, e até mesmo editando as mensagens que foram levadas para Cuba. Deixam, assim, de aproveitar a possibilidade que o dispositivo proporciona, qual seja, a de uma retirada do centro da enunciação, que deixaria a gravação das videocartas por conta dos participantes, o que traria, inevitavelmente, a potência e o risco do acaso e do descontrole para a produção.

Até a metade do segundo bloco, a estratégia das videocartas (dispositivo) é mantida. Porém, na segunda parte do filme, os realizadores optam por outras estratégias. O dispositivo é deixado de lado e são priorizadas as entrevistas nas quais os participantes respondem a perguntas dos realizadores. Os cubanos relacionam suas histórias de vida com o regime político do país; Martica afirma sua posição de esquerda, de ser “vermelha” desde que nasceu; Juana conta sua experiência da Revolução junto aos seus pais. As falas são intercaladas com imagens de Havana, com um fundo musical. Essas passagens também são imagens produzidas fora do funcionamento do dispositivo e servem como elipses de tempo, não deixando clara os momentos que se passaram.

Na última parte do documentário, as estratégias se misturam. Algumas respostas diretas às videocartas, resultado do funcionamento do dispositivo, juntam-se às histórias pessoais e aos planos para o futuro. O tema da gravidez surge na fala de Ireô e na cena do nascimento do filho de Alik; também aparece o relacionamento entre mães e filhas, dada a predominância das mulheres no documentário.

Segundo a classificação de Bill Nichols, o filme pode ser entendido como *modo participativo* pela forma como é enunciado o encontro entre o cineasta e os participantes. "No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema" (NICHOLS, 2005, p. 159), mas esta classificação não dá conta de uma dimensão possibilitada pela troca das videocartas entre os participantes, haja vista a existência de um hibridismo entre a linguagem da carta com a do vídeo e da videocarta com o documentário.

O diálogo entre as linguagens é trabalhado por Mello (2008), pelo procedimento de *contaminação*. Dessa forma, o vídeo se potencializa a partir do contato com outras linguagens, ampliando os diálogos nos quais o código videográfico afeta e é afetado pela linguagem em diálogo.

É a lógica do vídeo +, ou o vídeo que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como no videoclipe, na videodança, no videoteatro, na videoperformance, na videocarta, na videopoesia, na videoinstalação e nas intervenções midiáticas no espaço público) de tal forma que uma linguagem não pode mais ser lida dissociada da outra. (MELLO, 2008, p. 137).

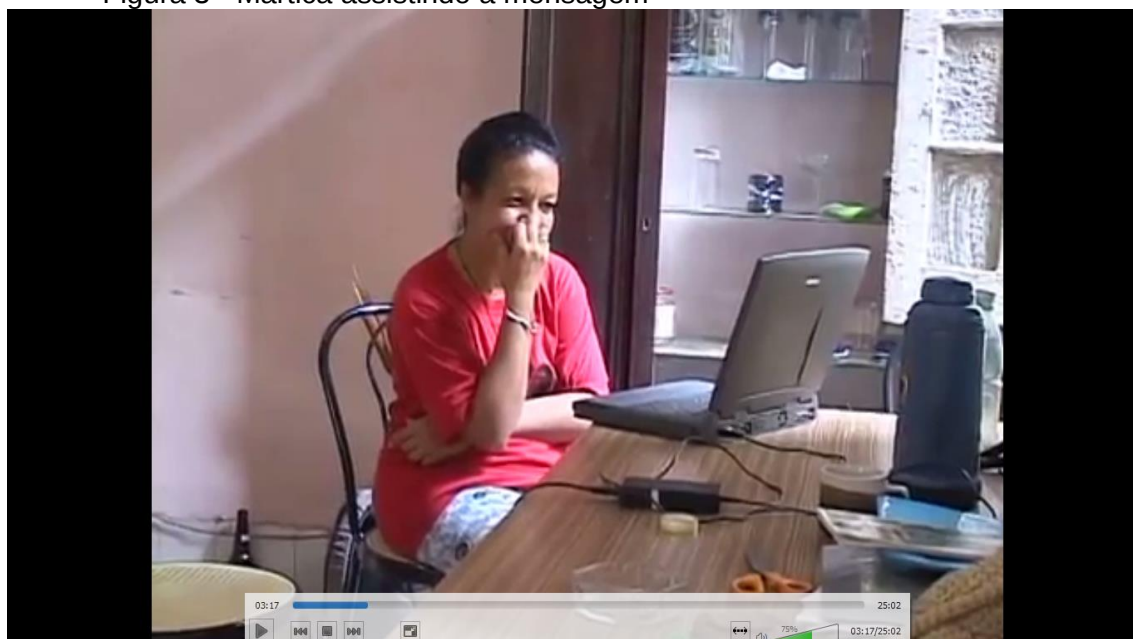
A utilização da videocarta no documentário é um exemplo de como o dispositivo - entendido aqui como um campo de tensão entre os diferentes elementos que o compõem - ultrapassa os limites do filme criando ações e movimentos no mundo.

Em *Saudade, vídeo-cartas para Cuba*, a principal estratégia utilizada pelos realizadores são as trocas das videocartas; as mensagens de vídeo entre amigos brasileiros e cubanos são artifícios criados que entram em circulação por meio da mediação dos realizadores. A utilização dessa estratégia pode ser entendida como um dispositivo. O filme revela, em uma dimensão micropolítica, uma relação intimista e carinhosa entre amigos distantes, que se estende aos realizadores; também, em uma dimensão macro, apresenta uma visão sobre o regime político de Cuba.

Entretanto, mesmo utilizando-se de um dispositivo, *Saudade* não pode ser entendido como um filme-dispositivo, na perspectiva de Migliorin, (2005, 2008), por se utilizar de outras estratégias, tais como as entrevistas, as passagens em vídeo

musicadas (videoclipes) e também recursos gráficos que abrem para outras lógicas, outros efeitos de sentidos, além daqueles possibilitados pelo dispositivo. O trabalho de Corari e Julio é um documentário que se utiliza de dispositivo, que inicia um movimento no mundo, provocando e potencializando encontros, mas que não preserva o dispositivo até o fim. Assumindo outros caminhos e prescindindo de uma enunciação compartilhada entre os participantes, o documentário retorna o centro da enunciação para os realizadores.

Figura 3 - Martica assistindo à mensagem



Fonte: *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005).

Figura 4 - Juana, Cibel e Patri assistindo à mensagem de Ireô



Fonte: *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005).

3.3. Uma rua de mão dupla

Rua de Mão Dupla (2002), de Cao Guimarães, é um documentário concebido como uma videoinstalação, produzida para a XXV Bienal Internacional de São Paulo, com o título de *Iconografias Metropolitanas*. O trabalho é resultado da trajetória do artista, simbolizando suas ligações com as artes plásticas, fotografia, videoarte e cinema.

A proposta é uma experiência com seis pessoas desconhecidas que, separadas em duplas, trocam de casa por 24 horas, e, com uma câmera digital, registram a tentativa de descobrir quem mora ali, convivendo com os objetos domésticos que não lhes pertencem. Após esse período de tempo, os participantes dão um depoimento para o realizador, relatando a experiência de passar uma noite na casa, e de como imaginam ser esse “outro” que habita aquele espaço. Este dispositivo, criado pelo realizador, é enunciado no filme em cartela de texto (Imagem 5): “Eliane Lacerda e Rafael Soares trocam de casa durante 24 horas, cada um com uma câmera de vídeo. Eles não se conheciam”. Esse procedimento também é utilizado para outras duas duplas: “Paulo Dimas e Mauro Nevenschwander, Eliane Marta e Roberto Soares. Todos participantes da experiência são da classe média de Belo Horizonte e moram sozinhos”. Uma certa lógica de contraponto, pensada a partir

das ocupações dos participantes, mais técnicas ou mais artísticas (objetiva ou subjetiva) é o que parece determinar as duplas. Em ordem de aparição: um produtor musical e uma oficial de justiça, um engenheiro e um arquiteto, um poeta e uma escritora. O diretor define a ordem das duplas no filme e mantém a cronologia do material filmado, mas reduz seu tempo, organizando o total de 1:15 minutos do filme em três blocos de 20, 25 e 30 minutos.

Após o aparecimento da cartela, a tela se divide em duas partes permitindo, simultaneamente, que sejam vistas as imagens e ouvidos os sons produzidos pelos participantes, individualmente (Imagem 6). O vídeo tem características amadoras (imagens tremidas, produzidas de forma automática, sem controle de foco ou luz), o que não poderia ser diferente, já que os participantes não têm domínio técnico da atividade. Apesar disto, todos encontram sua maneira subjetiva de gravar, imprimindo suas singularidades.

Rafael é o único a se colocar na imagem, gravando seu reflexo no espelho, com a câmera na mão (Imagem 7), ou colocando-a em um suporte, a fim de se filmar sentado no sofá, lendo o jornal ou deitado na cama tentando dormir. Ele também atende a uma ligação, dizendo estar participando de um projeto, e informa seu número de telefone, caso o interlocutor queira encontrar a outra participante. Eliana brinca com o *zoom-in* e *zoom-out* até encontrar um enquadramento para cada objeto, como se estivesse os catalogando, não deixando nada para trás e demonstrando um desejo de totalidade que explicasse este "outro". Paulo, o engenheiro, faz uma descrição oral do apartamento, apontando os "problemas da arquitetura moderna: desde a pia que não cabe no banheiro" até o prédio de Oscar Niemeyer, que mantém uma continuidade de espaço e tempo com planos longos e descritivos. Mauro, o arquiteto, parece ser o que mais tem domínio da linguagem do vídeo: se interessa pouco pela casa do engenheiro, faz imagens fragmentadas muito bem enquadradas; busca uma lógica interna dos cortes como quem monta o filme, brincando com as palavras da capa de uma revista - "um de olho no outro"; mostra cenas dos programas televisivos *Casa dos Artistas* e *Big Brother*, aludindo à semelhança do confinamento em uma casa; ao encontrar material pornográfico, explora-o simulando uma masturbação com o movimento rápido da câmera enquanto enquadra a foto de uma mulher pelada. Roberto, o poeta, coloca sua mão em quadro enquanto explora os objetos, abrindo gavetas e testando a textura e o som dos objetos. Este gesto é recorrente neste tipo de obra de "exploração", como em *Os catadores e eu* (2000), documentário de Agnès

Varda. Eliane Marta, a escritora, grava menos o interior do apartamento e mais os arredores; mostra-se especialmente interessada pelo campo de futebol e seus frequentadores; também trabalha bastante com o *zoom* da câmera, achando um enquadramento preciso para cara objeto. Ela também faz descrições orais com questionamentos do tipo: "Será que ele se enxuga com papel toalha? Não tem chuveiro?", demonstrando, com isso, certa inconformidade com a mencionada situação. Roberto, o poeta, também filma bastante o exterior da casa de Eliane, desmontando um interesse pelos outros que habitam aqueles arredores, também com uma tentativa de fugir da proposta inicial do dispositivo.

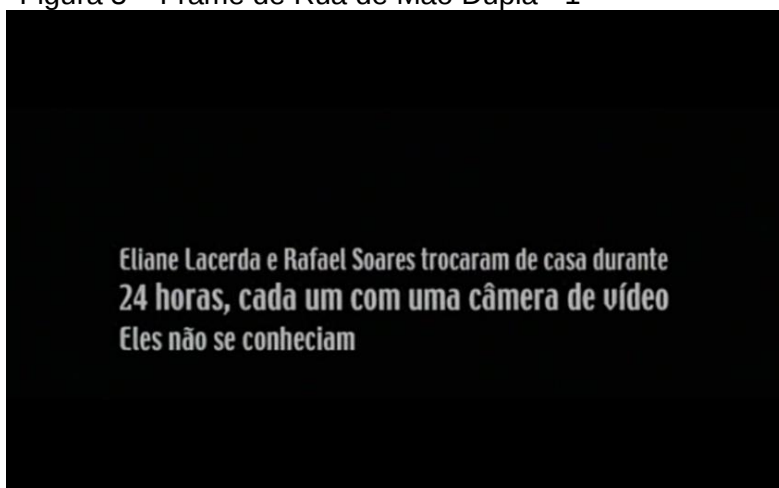
Sobre o papel que a câmera tem para os participantes, Migliorin assevera que:

A câmera é o aparelho da descoberta, não se olha e depois se filma; filmar e descobrir são ações contíguas de um dispositivo que tem como princípio transformar todos os objetos da casa do outro em objetos problemáticos. (MIGLIORIN, 2008, p. 24).

O dispositivo desnaturaliza o ambiente da casa e é por meio da câmera que cada participante encontra sua forma de investigar esse lugar do outro. Ou seja, a câmera se transforma em um aparelho de exploração. As imagens captadas pelos próprios participantes representam um deslocamento no papel do realizador, que pode se retirar do centro da enunciação, não tendo mais o controle sobre o material produzido. "Um gesto de *mise-en-scène* que se apaga em favor da auto-*mise-en-scène* do personagem, cedendo lugar ao outro, favorecendo seu desenvolvimento, lhe dando tempo e campo para se locomover" (LINS: in MACIEL, 2009, p. 102). Não se trata de uma retirada total do filme, por parte do realizador, mas de retirar-se de uma parte das imagens e dos sons produzidos pelos participantes que se autodirigem.

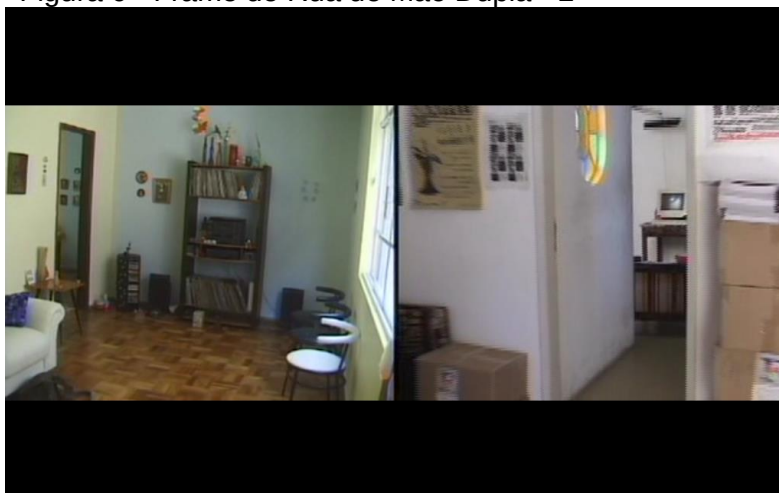
Em um segundo momento, após serem geradas as imagens produzidas pelas duplas, o realizador volta a assumir seu papel, organizando a cena em um formato tradicional de entrevista, direcionada para câmera. Cada participante dá um depoimento e constrói um "retrato falado" de como imagina ser o morador da casa; ao mesmo tempo, é possível ver na tela dividida a imagem do verdadeiro morador, como um retrato em vídeo. Esse artifício coloca quem assiste como espectador em uma situação privilegiada, mas que também requer um trabalho ativo, como será visto adiante.

Figura 5 – Frame de Rua de Mão Dupla - 1



Fonte: Rua de Mão Dupla (2002)

Figura 6 - Frame de Rua de Mão Dupla - 2



Fonte: Rua de Mão Dupla (2002)

Figura 7 - Frame de Rua de Mão Dupla - 3



Fonte: Rua de Mão Dupla (2002)

Figura 8 - Frame de Rua de Mão Dupla - 4



Fonte: Rua de Mão Dupla (2002)

A forma pela qual os participantes narram a vida do outro revela muito mais sobre eles do que se poderia esperar. Em grande parte responsável pelos efeitos produzidos pelo dispositivo, a proposta do realizador de solicitar aos participantes que falem do outro, e não de si, produz uma diminuição do autocontrole que normalmente é verificado quando alguém é incumbido de construir sua própria imagem.

Nos depoimentos, é possível notar dois processos que se relacionam, quais sejam: uma irritação crescente na fala sobre o outro; e uma negação das particularidades encontradas nos vestígios do outro – ambas operando como uma forma de se autodefinir. Rafael afirma: "Eu não teria um oitavo de coisas que ela tem na casa dela. [...] A gente tem muitas coisas diferentes. [...] Acho que somos pessoas muito diferentes, uma para um lado, outra pro outro. Principalmente o modo de vida". A maior parte das falas dos participantes constitui-se como interpretações de coisas que não se encaixaram em seu sistema de valores, em sua forma de ver o mundo, muitas vezes expondo seus interesses e preconceitos. O caso de Paulo e Mauro é emblemático e chega até a ser cômico devido ao contraponto de suas profissões. Paulo, o engenheiro/construtor, repete as reclamações sobre o edifício em que o arquiteto mora (obra de Niemeyer): "O ambiente onde esta pessoa vive, um ambiente bem diferente do normal, um prédio todo torto, cheio de curvas, as paredes são tortas. Enfim é um negócio meio doido que a gente num.... eu pelo menos não estou acostumado com este tipo de edificação." Sobre o lado pessoal, Paulo afirma: "Me pareceu uma pessoa muito solitária, tem acho que 6 travesseiros na cama, representa a falta de... uma pessoa ali, vamos colocar travesseiro e dormir abraçado"; a tensão

aumenta quando ele enfatiza: "outra coisa que me chama atenção é não ter vestígio feminino na casa." Na fala de Mauro, o arquiteto, também é possível verificar a necessidade de afirmação de gênero quando ele menciona, algumas vezes, o caráter "macho" de Paulo: "Esta pessoa é um homem grande, macho. Por religião, desde criança ele torce para o glorioso Clube Atlético Mineiro". A questão de classe também aparece: "O lugar está meio vazio e este lugar aqui é um bairro classe média, um prédio classe média, de revestimento classe média de média". Há um aumento de sinceridade, como também de hostilidade em cada novo depoimento, chegando à Eliane Marta, a escritora, que afirmou ter achado "a experiência genial. É muito rica. Acho que me desfez alguns preconceitos sérios que eu tinha, por exemplo, não ouvi pagode, nem axé *music*, nem música baiana nem uma vez". Ela não percebe seus julgamentos ainda carregados de preconceitos, e chega a mencionar o "cheiro repulsivo" da casa do outro: "acho que ele é desprovido de ideia, de bom gosto, de atenção com ele mesmo", comenta ela, fazendo juízo da condição social do outro, que ela julga não ser pobre.

Roberto de Souza, o poeta, é quem menos fala ou faz interpretações, permitindo-se viver a experiência de estranhamento, fazendo silêncio, chorando e refletindo sobre "o telefone que tocava, a geladeira, o fogão, a água, o ambiente externo. Como pode ser isso? Fiquei pensando. O que representa isso nesse momento do mundo, para as artes, para as linguagens? Você abrir a porta da sua casa e deixar uma pessoa entrar e conviver com você ausente." Este depoimento mais sensível, ao final do filme, propõe que se repense os depoimentos anteriores e o próprio valor da experiência.

Rua de mão dupla é um exemplo de filme em que o dispositivo permanece presente na montagem, como uma escritura potencializada pelo acaso. As relações entre as imagens não estão dadas e o realizador faz a montagem marcando sua presença após ter se retirado, fazendo a manutenção do funcionamento do seu dispositivo. Isso ainda é feito se respeitando a ordem dos acontecimentos no momento da filmagem, de modo que as combinações entre as imagens que se relacionam na tela dividida ainda estejam sobre a lógica do aleatório, que nunca abandona o filme. A opção de não usar imagens de cobertura para ilustrar as falas durante o depoimento é um exemplo disto, além de demandar do espectador uma postura mais ativa.

O dispositivo coloca o espectador em um lugar privilegiado. Em um primeiro momento, assiste-se aos participantes vivendo a experiência da casa alheia. Num

segundo estágio, os participantes constroem uma narrativa sobre esta experiência, que ora se concentra neles, ora no outro. As narrativas estão repletas de interpretações, generalizações e até preconceitos. O espectador assiste a essas narrativas vendo o outro que é narrado, diferentemente do participante da experiência. Este lugar do espectador permite o surgimento de dúvidas e de certezas sobre o que é dito. Há, muitas vezes, uma dicotomia entre o que os participantes dizem e o que o espectador sabe. Ao mesmo tempo, existe uma dimensão não vivida da experiência, como a de sentir os cheiros dos lugares, fator que desloca o espectador deste lugar privilegiado. Esta dinâmica possibilita, para o espectador, a emergência de uma multiplicidade de sentidos. O dispositivo não afirma nem nega os discursos dos participantes, mantendo a potencialidade dos encontros e propondo a reflexão, de modo a estabelecer diferentes relações a partir do que se vê e do que se ouve.

Segundo a classificação de Bill Nichols, *Rua de Mão Dupla* poderia ser entendido como *participativo*, pela utilização de entrevistas. Mas, acredita-se que o deslocamento criado pelo dispositivo permite que seja entendido também como *reflexivo*, em função do modo pelo qual “questiona a forma do documentário, tira a familiaridade dos outros modos” (NICHOLS, 2005, p. 177). Faz parte do dispositivo revelar as estratégias utilizadas, deixando claro para os participantes e espectadores seu caráter de artifício. Mesmo assim, os dois conceitos parecem insuficientes para esclarecer as estratégias de realização dos documentários que, como *Rua de Mão Dupla*, utilizam-se de dispositivos.

Christine Mello, ao analisar o trabalho em sua versão como instalação, relaciona *Rua de Mão Dupla* com a obra de Maurício Dias e Walter Riedweg, e comenta sobre o procedimento de experiências compartilhadas:

A qualidade dessas obras encontra-se no modo como fazem o público compartilhar e viver nelas tais experiências oferecidas. É a própria experiência como proposição de arte. Esses trabalhos deflagram e permitem ao público viver o seu processo de criação. Tais práticas processam muito mais sua estética em termos de obra inacabada do que acabada, pois importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a qualidade com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele. (MELLO, 2008, p. 189).

O procedimento de *compartilhamento* não é o único que se pode identificar na obra que, concebida inicialmente como videoinstalação, tem em sua formatação,

como documentário, características de *contaminação* entre estas linguagens que compartilharam o mesmo processo de criação.

A proposta de solicitar que os participantes falem sobre outros – e não de si próprios –, apesar de parecer um gesto pequeno, representa uma mudança significativa na tradição do documentário, que tem no procedimento de “dar voz ao outro” um parâmetro para suas produções. Ao falar de pessoas desconhecidas e filmar suas casas, os participantes acabam por revelar seus interesses e preconceitos pessoais de forma singular. Isto é possível a partir de um efeito de “desprogramação” realizado pelo dispositivo que, relacionando elementos distintos, criam possibilidade para o surgimento daquilo que está além do previsto.

A ideia de uma rua de mão dupla - na qual os participantes, ao construírem o outro, construam a si próprios, em processos variados e simultâneos que transcendem os próprios limites do filme - cria acontecimentos no mundo e condições para uma potência criativa do acaso, deslocando a noção clássica de autoria.

Rua de mão dupla não é apenas um documentário que usa o dispositivo como uma de suas estratégias, mas, mais que isto, é exemplar daquilo que Migliorin aponta como sendo um filme-dispositivo. Nele, toda a narrativa é estruturada pelo dispositivo, que se estende até a montagem, atingindo o momento em que o realizador se presentifica, fazendo a manutenção de seu funcionamento, respeitando as lacunas criadas pelo dispositivo que se propõe a gravar aquilo que não existia antes dele e só é possível por causa dele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou delimitar, a partir de um *corpus* específico, a utilização do conceito de dispositivo, que se mostrou recorrente no documentário contemporâneo brasileiro. O dispositivo é um artifício que define espaço, tempo, participantes e regras como elementos que se relacionam em uma experiência fílmica. Esta proposição cria um campo de tensões que atua de duas formas complementares, quais sejam: a primeira, de extremo controle, limites e regras; e a segunda, de abertura, relacionada às ações dos participantes. O realizador, como parte do dispositivo e participante da experiência, tem a possibilidade de movimentos de retiradas e reaproximações.

O conceito de dispositivo é desenvolvido, com suas particularidades, por teóricos como Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins e Cezar Migliorin. Durante a pesquisa deparou-se com diversas formulações para esse tipo de obra, a saber: filme de busca, dispositivo de filmagem, dispositivo artístico, dispositivo relacional e filme-dispositivo. Se fosse o caso de se criar uma formulação própria, ter-se-ia pensado em *filme-proposta*, mas adotou-se a formulação de *filme-dispositivo*, de Cesar Migliorin, pois este serviu de base para o entendimento da dinâmica e do funcionamento do dispositivo. Como já apontado, existe, nesta noção, uma inspiração foucaultiana e uma deleuziana; uma aproximação de conceitos que não se dá facilmente.

De certa maneira, a noção de dispositivo que utilizamos aqui tem pontos de convergência com o conceito de dispositivo utilizado por Michel Foucault nos seus escritos a partir dos anos 70. Ao descrever o surgimento e o funcionamento de diferentes dispositivos de poder, Foucault inventa uma "filosofia da relação" e nos faz ver múltiplas redes em que estamos envolvidos, a que somos assujeitados, e que nos constituem à revelia. Redes, ou relações, que se estabelecem entre discursos, instituições, espaços, técnicas, regras, o dito e o não-dito de uma época específica, produzindo "mundos", "sujeitos", "objetos" – eis o que Foucault define como dispositivo. (LINS, 2009, p. 132).

Foucault deixa claro em seu conceito de dispositivo o caráter de artefato da realidade, produzido por práticas em tempos e espaços específicos, além de destacar como fundamental a dimensão visual dos dispositivos, que "traduzem, em diferentes épocas, diversos modos de ver e de fazer ver" (LINS, 2009, p. 132). Por outro lado, Deleuze afirma:

Duas consequências importantes decorrem disto para uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio aos universais. O universal na verdade não explica nada, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, que não têm nem mesmo coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito, não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação imanentes a um determinado dispositivo. E ainda, cada dispositivo é uma multiplicidade na qual operam determinados processos em devir, distintos daqueles que operam em outro. (DELEUZE, 1989, p. 188).

Um ponto de convergência identificado entre o conceito de Foucault e a noção de dispositivo aqui trabalhada está na possibilidade de a obra relacionar elementos heterogêneos, criando processos de construções subjetivas. É evidente que os propósitos destes dois tipos de dispositivos são diferentes. Foucault identificou dispositivos que, utilizados em regimes disciplinares, permitem a manutenção do poder. Seu funcionamento se dá de forma semelhante ao que ocorre na prisão, na fábrica, no hospital ou na escola. No dispositivo utilizado pelas artes audiovisuais contemporâneas, os artistas propõem experiências diversas em uma sociedade de controle, produzindo transformações, deslocando visões estabelecidas, criando novas sensações de espaços e temporalidades, fabricando imagens e narrativas com potenciais de resistência artística e política.

Ao analisar os três filmes do *corpus*, foi possível constatar que a utilização do dispositivo nos documentários funciona como uma forma de retirar o excesso de poder do realizador, permitindo a retirada do centro enunciativo da obra e promovendo o descontrole e o acaso - aqui entendidos enquanto potências criadoras. Com isso, a noção clássica de autoria é deslocada, as obras se tornam processos e os enunciados passam a ter uma natureza aberta.

A qualidade dessas obras encontra-se no modo como fazem o público compartilhar e viver nelas tais experiências oferecidas. É a própria experiência como proposição de arte. Esses trabalhos deflagram e permitem ao público viver o seu processo de criação. Tais práticas processam muito mais sua estética em termo de obra inacabada do que acabada, pois importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a qualidade com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele. (MELLO, 2008 p. 189).

Se, em Foucault, os dispositivos são práticas anônimas que ocultam o que realmente são, os dispositivos construídos por artistas relevam suas estratégias em uma postura reflexiva. Como demonstrado anteriormente, apesar de os documentários

que se utilizam de dispositivos derivarem do *modo participativo*, no que concerne à da classificação proposta por Bill Nichols, é no *modo reflexivo* - caracterizado por pensar questões relativas ao conceito de representação e verdade, questionando o próprio modo de se fazer o documentário - que se encontra aspectos que dialogam com as obras, como o seu caráter desconstrutivo. Contudo, verifica-se que, para dar conta dos desdobramentos das obras, as teorias clássicas provindas do campo do cinema não seriam suficientes, encontrando naquelas vindas do vídeo um campo fértil de discussão. Por meio de procedimentos de *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento*, tal qual apontados por Mello (2008), conseguiu-se uma entrada, bem como um melhor diálogo com as obras. Não obstante, ficou clara a possibilidade de continuação da pesquisa, no sentido de pensar em uma teoria contemporânea do documentário, na qual se poderia discutir os novos procedimentos, suas poéticas e questões de autoria, podendo se valer dos caminhos indicados em trabalhos como *Obra Aberta*, de Humberto Eco (1962), e em *O que é um Autor*, de Michael Foucault (1969).

Cabe dizer que a seleção dos trabalhos analisados não reflete uma totalidade da produção de documentários contemporâneos que se utilizam de dispositivos, mas optou-se por trabalhos que demonstram diferentes possibilidades deste uso. Além dos três trabalhos analisados, outras obras citadas contribuíram para este propósito. Os dispositivos podem se dar de diferentes formas em cada documentário: em forma de videocartas, nos trabalhos de Coraci Ruiz; de poemas, em *Acidente*; ou, como um jogo, em *Rua de Mão Dupla*, ambos de Cao Guimarães; em forma de busca pessoal, como nos filmes 33, de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut; ou como forma de potencializar os encontros, nos filmes de Coutinho.

Estes desdobramentos são possíveis por causa das diferentes camadas de profundidade que o dispositivo possibilita. Os filmes que operam a partir do funcionamento do dispositivo durante todas as etapas de realização, mantendo a metaestabilidade, são filmes-dispositivos, consoante a definição de Migliorin (2005, 2008). Obras como a de Coutinho não poderiam ser vistas como tal. Porém, o alcance da profundidade da experiência de individuação dos participantes, assim como o potencial de abertura para possíveis acontecimentos, não são exclusividades dos filmes-dispositivos.

Assim como as obras da segunda fase do trabalho de Coutinho, baseadas em entrevistas, constituem uma ruptura em relação ao “modelo sociológico” apontado por

Bernardet (1985); os documentários que se utilizam de dispositivo são uma ruptura com os filmes que transformaram a entrevista em uma forma de simplificar a produção e baixar seus custos, empobrecendo as narrativas documentárias.

Para encerrar, é importante frisar que o campo do documentário só tem a ganhar ao se utilizar da potência do dispositivo como criador de experiências e como um sistema de escritura autoimposto, a fim de permitir relacionamentos improváveis entre os elementos que o compõem, possibilitando a emergência de acontecimentos, em uma abertura para o espaço vivido e como uma nova forma de se relacionar com a imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Carla Bogalderto Gamboa e Pedro Elói Duarte. Campinas: Papirus, 2009.

BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema**: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base, 1970.

_____. **Dispositivo**: Aproximações Metapsicológicas da Impressão de Realidade (1975).

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

_____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O documentário de busca; 33 e Passaporte Húngaro**. In: MOURAO, Dora e LABAKI, Amir (org.) O cinema do Real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte Editora UFMG 2008

_____. **Sob o risco do real**. Catálogo do 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, 2001.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**, tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DUBOIS, Philippe. Cinema, Godard e vídeo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, Michel. **O que é Autor**. São Paulo: Editor Vega, 2008.

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

_____. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, p. 44-51, 2007.

_____. O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg. **Dossier eletrônico VídeoBrasil**, 2007. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_4.pdf>. Disponível em: 20 jul. 2014.

_____. **O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg.** Videobrasil. São Paulo: 2006. Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/ensaio.asp> visitado em:
 15/05/2014

_____; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____; _____. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo. In: BATISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial contemporâneo.** Campinas: Papirus, 2008.

_____; _____. **Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães.** Edição Caja de Burgos, Espanha, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil** - Três décadas de vídeo brasileiro. Editora Iluminuras Ltda, 2007.

MACIEL, Katia. **Transcinemas.** São Paulo: Contra Capa, 2009

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo** São Paulo, Editora Senac, 2008.

_____. **Extremidades do vídeo: o Vídeo na cultura digital.** Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 17-34, 2004

MIGLIORIN, Cezar Avila. **Eu sou aquele que está de saída:** dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.

_____. **O dispositivo como estratégia Narrativa.** Revista acadêmica de cinema Digitagrama. n. 3, 2005. Disponível em:
 <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmiglorin.asp>>.
 Disponível em: 15 maio 2014.

_____. Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá 1. ed, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade:** os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. **O mestre ignorante.** Tradução Liliando Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RUIZ, Coraci Bartman. Documentario-dispositivo e video-cartas: aproximações. 2009. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.