

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**Javier Esteban Cencig**

# **Estratégias do Discurso no Cinema Não Ficcional**

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Artes, da Universidade Estadual  
de Campinas, para a obtenção do Título de  
Mestre em Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares  
Freire

**CAMPINAS  
2008**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C332e Cencig, Javier Esteban.  
Estratégias do discurso no cinema não ficcional. / Javier Esteban Cencig – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Estratégias. 2. Discurso. 3. Documentário. 4. Não ficcional.  
5. Exclusão. I. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Strategies of discourse in nonfiction films.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Strategies ; Discourse ; Documentary ;  
Nonfiction ; Exclusion.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Profª. Drª. Rosana de Lima Soares.

Prof. Dr. Fernando Passos.

Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo.

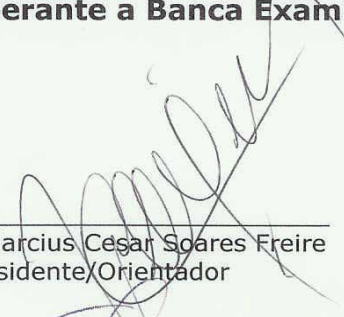
Data da Defesa: 29-07-2008

Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

# **Instituto de Artes**

## **Comissão de Pós-Graduação**

**Defesa de Tese de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo Mestrando  
Javier Esteban Cencig - RA 940293 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



---

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire  
Presidente/Orientador



---

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira  
Membro Titular



---

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares  
Membro Titular

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES, pelo apoio financeiro que ajudou a viabilizar este projeto;

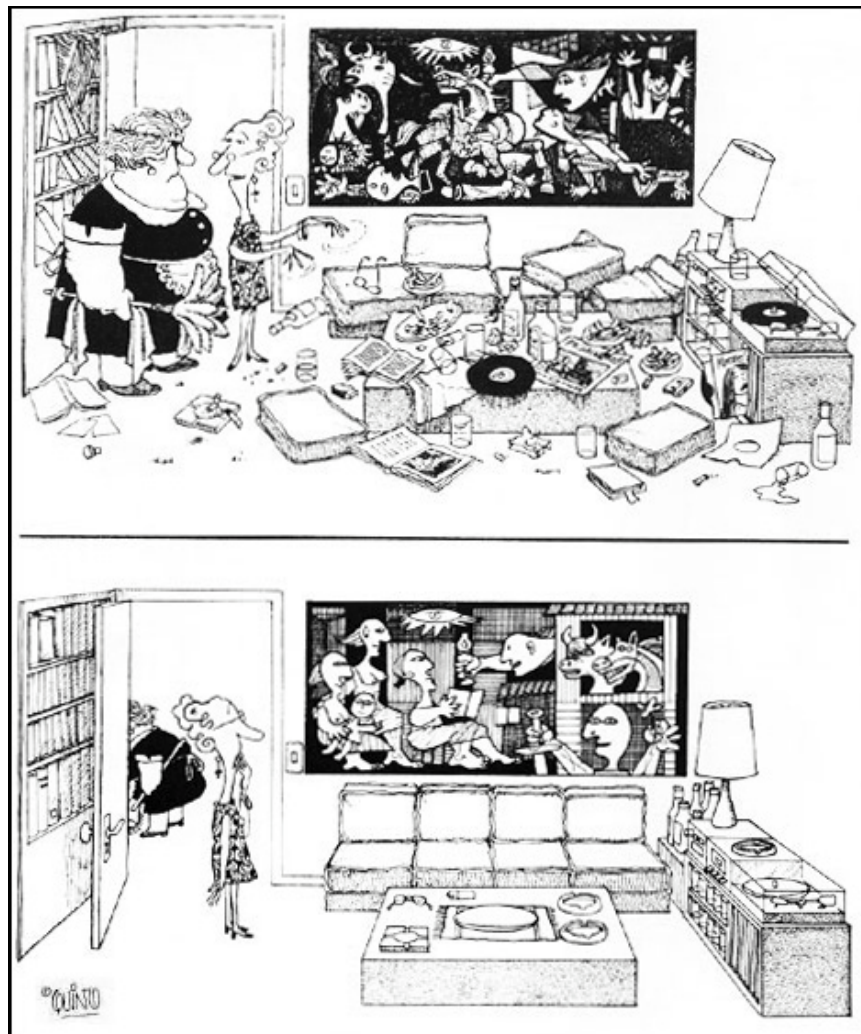
Ao meu orientador, professor Marcius Cesar Soares Freire, pelo respaldo, sugestões e comentários tão importantes, mas também por sua amizade;

Aos professores e colegas das disciplinas, com quem pude estabelecer diálogos importantes.

A minha família, meus pais, Elsa e Mario, a quem devo não só a minha educação, mas também o afeto que sempre espero retribuir. A minha companheira, Inara, por todo seu apoio nos momentos mais difíceis, mas principalmente por seu afeto sempre presente. A minha irmã, Paula, com quem, mesmo à distância, mantemos uma conexão inexplicável. Ao Pepito, não preciso explicar, ele sabe.

Aos meus companheiros do GRIMpE, na verdade, ...e Grande Elenco, com quem me reencontrei após longa trégua.

A meus companheiros de orientação, cujos comentários e sugestões foram fundamentais para o desdobramento da pesquisa.



La Guernica de Quino

## **Resumo**

Este trabalho tem como objetivo identificar estratégias do discurso no domínio documentário ou não ficcional a partir da análise de três filmes de diferentes épocas e suas particularidades metodológicas, abordando a formação histórica que os envolve. O principal critério para a escolha dos filmes, além do grande apreço que lhes tenho, foi o fato de terem como tema condições de vida em cenários de exclusão, quer seja por meio da marginalização ou da reclusão, de homens e mulheres em diferentes contextos sociais.

Palavras-chave: estratégias, discurso, documentário, não ficcional, exclusão.

## **Abstract**

This work's main purpose is to identify discourse strategies in the non-fictional domain based on the analysis of three movies from different moments and their methodological particularities, approaching their historical formation. The choice of the movies was carried out based on the fact they share the subject of life conditions in exclusion scenarios, whether it is by reclusion or marginalization, of men and women in different social contexts.

Keywords: strategies, discourse, documentary, non-fictional, exclusion.

## Sumário

|     |                                                                |     |
|-----|----------------------------------------------------------------|-----|
| 1   | Introdução .....                                               | 1   |
| 2   | Memória, sentido e voz .....                                   | 14  |
| 3   | O Prisioneiro da Grade de Ferro e a polifonia.....             | 26  |
| 3.1 | O treinamento.....                                             | 29  |
| 3.2 | A montagem .....                                               | 33  |
| 3.3 | Esporte e música.....                                          | 36  |
| 3.4 | Trabalho, educação e arte.....                                 | 38  |
| 4   | Titicut Follies e a espetacularização .....                    | 47  |
| 4.1 | A espetacularização e os papéis de sanidade e insanidade ..... | 52  |
| 4.2 | O corpo performático e o corpo morto .....                     | 58  |
| 5   | Ironia e poesia em Ilha das Flores .....                       | 64  |
| 5.1 | O risível enquanto racionalidade possível .....                | 68  |
| 5.2 | A colagem, o pasticho e os contrastes .....                    | 72  |
| 6   | Conclusão .....                                                | 81  |
| 7   | Referências: .....                                             | 95  |
| 8   | Bibliografia .....                                             | 101 |

# 1 Introdução

Esta pesquisa buscará identificar estratégias do discurso no domínio documentário ou não ficcional a partir da análise de três filmes de diferentes épocas e suas particularidades metodológicas, abordando a formação histórica ou o sistema de relações entre discursos que envolve sua produção. O critério utilizado para a escolha dos filmes foi, principalmente, o fato de compartilharem objetos similares, isto é, temas relacionados às condições de vida em cenários de exclusão, quer seja por meio da marginalização ou da reclusão, de homens e mulheres em diferentes contextos sociais.

As análises propostas nesta pesquisa assentam-se sobre a possibilidade de analisar o cinema como uma prática discursiva, com suas próprias regras para constituir seus objetos, seus métodos, suas transformações técnicas e suas escolhas estratégicas. Pauta-se, ainda, pela possibilidade de identificar as relações dentro do próprio saber cinematográfico e, em um plano interdiscursivo, com outros saberes, que permitiram sua formação enquanto prática discursiva. Por último, trata-se de saber se podemos falar em prática discursiva ao abordar um texto audiovisual que, muito além das palavras, recruta imagens, sons e animações para criar redes de significação ou sentido.

Ao especular sobre a possibilidade de falar de cinema como uma prática discursiva não pretendemos equacionar discurso com linguagem, enquanto um conjunto de signos ou códigos significantes, nem com uma coleção de técnicas de registro e montagem que finalmente constituiriam uma gramática própria, segundo a qual seria possível inserir as escolhas dos realizadores num quadro evolutivo de um saber-fazer.

“Renunciaremos”, ecoando Foucault (2007a, p. 61), “a ver no discurso um fenômeno de expressão, a tradução verbal [*imagética*] de uma síntese realizada em outro lugar: nele buscaremos um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade”.

Não se trata, portanto, de um discurso cinematográfico confundível com a linguagem ou a técnica cinematográficas, mas, antes, de uma prática que define como se desenrolam as próprias transformações da linguagem, as teorias e os conceitos que se relacionam com sua produção, a crítica cinematográfica e toda uma série de escolhas feitas diante de uma “constelação geral” de elementos discursivos e não-discursivos. Testaremos, portanto, a possibilidade de falar em uma formação discursiva definida por “um sistema de formação das diferentes estratégias que nela se desenrolam(...) e demonstrar como todas derivam de um mesmo jogo de relações” (Ibidem, p. 76).

É neste contexto que ressaltaremos a importância de compreender as escolhas dos realizadores como estratégias que se relacionam com uma constelação em que os seus saberes figuram ao lado de outros saberes, da teoria da representação e da linguagem, e como estas escolhas estão ligadas à função exercida pelo saber-fazer cinematográfico nas práticas sociais, ao “processo de apropriação de que é objeto por parte da burguesia, ao papel que pode desempenhar na realização dos interesses e desejos” (Ibidem, p. 76).

Se recorremos no parágrafo anterior a um parafraseio da descrição que Foucault faz acerca das escolhas teóricas no discurso econômico, não foi para transpor às análises que nos propomos a metodologia aplicada a um discurso específico cujas peculiaridades não podem ser ignoradas. O que importa ressaltar aqui é como o cinema documentário se insere em um sistema de relações entre saberes e é ao mesmo tempo objeto de apropriações no jogo de interesses e desejos de diferentes sujeitos históricos. Buscaremos, portanto, escrutinar textos

fílmicos deste domínio identificando suas escolhas metodológicas com estratégias<sup>1</sup> discursivas para a legitimação e validação de seus enunciados.

É importante ressaltar, contudo, que ao propor uma análise que se volta para as estratégias do discurso, não estamos sugerindo que estas atuem como mecanismos capazes de ocultar uma intencionalidade latente e eventuais falsidades a serem desveladas pelo nosso arguto escrutínio. Tampouco discurso, nesse sentido, afigura-se como um dizível destacável de um real ou uma essência a qual tomaria por referente. O discurso, aqui, não é entendido como uma artificialidade representacional nem como um ato interlocutório, performance verbal ou diálogo entre sujeitos. Não se trata, ainda, de uma exposição do pensamento (*discursus*) enquanto um ato que possui um curso (*cursus*) de um termo a outro (de uma proposição a outra) no processo de um raciocínio. Trata-se, antes, de uma verdadeira prática cujas linguagens, “em lugar de um logos universal, são linguagens mortais, capazes de promover e em ocasiões de expressar mutações”<sup>2</sup> (DELEUZE, 1987, p. 39).

Desta forma, o olhar que se volta sobre o domínio do cinema não ficcional, domínio este que parece fadado a lutar continuamente por uma definição de suas fronteiras sempre tão movediças, especialmente em uma relação de oposição com a ficção, não busca distinguir o falso do verdadeiro, o possível ou o virtual, pois no “campo dos enunciados tudo é real” (Ibidem, p. 29). A ficcionalidade, por sua vez, deixa de ser um problema, pois o próprio real é “ficcionalizado” a partir de uma realidade política que o torna verdadeiro e a análise do filme não ficcional, neste contexto, não procura o implícito ou oculto (o

---

<sup>1</sup> Estratégias entendidas como escolhas, mas que devem ser analisadas à luz de instâncias específicas de decisão, que, ao mesmo tempo, excluem toda uma série de outras escolhas, e do papel desempenhado em relação a outros discursos. (Foucault, 2007a, p. 74).

<sup>2</sup> Tradução própria.

truque), mas antes sua inscrição em uma determinada formação discursiva imanente a determinadas relações de poder.

Não é casual que tenhamos privilegiado o cinema não ficcional, cujas relações com outras formações discursivas, especialmente científicas, políticas e artísticas, criam tensões relevantes para sua constituição. Frequentemente, análises históricas do cinema documentário ou não ficcional procuram reconstruir uma tradição, recuando rumo ao mais longínquo texto inaugural, identificando elementos que finalmente se somariam para moldar seu estado atual. Desta forma, a própria origem da técnica cinematográfica ganha um sentido seminal e destaca-se o seu emprego na coleção e análise de material científico à época de sua invenção; Flaherty, por outro lado, assume um papel fundador, embora constantemente questionado; Grierson aparece também como figura responsável por certa formalização do cinema documentário. Nesse sentido ainda, outras tradições são estabelecidas e novos nomes aparecem no cenário como seus fundadores, Vertov e Rouch e o cinema verdade, Wiseman, Leacock e Maysles e o cinema direto. Privilegiam a forma como constituem e representam o real, de que maneira se aproximam em maior ou menor grau de sua representação e onde reside seu ponto débil capaz de pôr em jogo sua eficiência metodológica. Enfim, as diferenças de abordagem são apresentadas em relação a seu maior ou menor comprometimento ideológico e sua análise ocupa-se a destrinchar a panóplia de elementos que o realizador oferece em seu texto fílmico.

Nesta pesquisa, não nos ocuparemos com as alegações de verdade ou debates em torno da imediata referencialidade com o real, voltaremos nossa análise às estratégias utilizadas para reivindicar uma espécie de direito intrínseco a seu objeto, para os procedimentos utilizados para inscrever os enunciados em uma formação discursiva em contextos históricos específicos. São estratégias,

enfim, para “produzir verdade”<sup>3</sup> e não apenas representá-la, ressaltando, porém, que produzir verdade não equivale a falsificar ou deturpar um cenário dado previamente, mas antes à constituição de um campo de saber que, por um lado, é determinado por relações de poder e, por outro, as atualiza constantemente.

Não é casual, tampouco, que tenhamos privilegiado como critério na delimitação do tema dos filmes que serão adiante analisados a exclusão social, quer seja via reclusão ou marginalização. A opção funda-se, principalmente, no fato de ser este talvez um dos temas que oferece o maior desafio às tentativas de classificar ou definir o espaço documentário ou do cinema não ficcional. Embora, hoje, os debates acerca das possibilidades de traçar fronteiras precisas entre o espaço documentário e o ficcional tenham se arrefecido entre críticos de cinema, tal arrefecimento parece advir não de qualquer consenso, mas antes de uma espécie de enfado. Não significa dizer que haja ou deva haver qualquer consenso possível, contudo questões abandonadas como obsoletas ou superadas muitas vezes parecem retumbar incessantemente para reacender a cada instante os já “superados” debates.

Deste modo, como podemos entender que um filme comece com uma legenda indicando que pertence a um determinado gênero ou domínio? “Isto é um documentário, isto não é ficção”. A própria indexação dos filmes requer a existência de um *corpus* capaz de responder pelas categorias propostas. Enfim, superadas na teoria crítica ou não, a questão da reivindicação de um espaço documentário, a constituição de um *corpus* específico, não pode ser ignorada na análise de qualquer texto fílmico.

---

<sup>3</sup> Não falamos aqui de uma realidade previamente constituída, origem e essência de todos os saberes, trata-se, antes, da realidade como campo de efervescência constantemente redefinido. A produção de realidade opõe-se, nesse sentido, à noção de ideologia como forma de ocultar ou enganar. Deste modo, “o poder, mais que reprimir, produz realidade, mais que abstrair ou ocultar, produz verdade.” (Deleuze, 1987, p. 55)

Sem procurar atos inaugurais, podemos pensar na definição de Grierson do documentário como "tratamento criativo das atualidades" (ROTHA, 1952, apud CARROLL, 2005, p. 70), como uma tentativa, segundo aponta Noël Carroll, de distinguir o documentário das *actualités* (CARROLL, 1996, p. 70). Com isso, Grierson inscrevia o texto fílmico em uma categoria específica que, embora mantivesse como referencial o real, aproximava-se mais da arte. No entanto, ainda que esta abordagem acrescentasse uma dimensão artística ao texto fílmico, dimensão esta que a princípio não orientaria seus significantes para um "referente real", parece que não o livrou do ônus de comprometer-se de certo modo com "a verdade (ou plausibilidade, conforme o caso) das proposições expressas pelo filme e que as proposições expressas pelo filme obedeçam aos padrões de evidência e argumentação apropriados às alegações de verdade (ou plausibilidade) nele contidos" (Ibidem, p. 89), visto que este acaba se tornando um dos principais traços diferenciais da não-ficção.

Talvez pudéssemos identificar esse traço diferencial com uma espécie de "vontade de verdade"<sup>4</sup> ou, ainda, com uma "vontade de mostrar verdade", já que falamos em cinema. Parece ser essa tensão entre o tratamento criativo da realidade, por um lado, e a suposta necessidade de respeitar padrões de evidência e argumentação, por outro, o fator que pauta a criação de um regime de enunciação no cinema não ficcional<sup>5</sup>.

Quando filmes como *Reptiles and Amphibians* (Walon Green e Heinz Sielmann, 1968), para recuperar o exemplo de Noël Carroll no artigo citado acima (Ibidem, P. 101), mostram imagens da vida silvestre, como a cobra-cipó do

---

<sup>4</sup> Vontade de verdade não enquanto uma perseguição incansável pela fonte dos discursos, mas, ao contrário, "o jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso". (Foucault, 2007b, p. 52).

<sup>5</sup> Regime do conhecimento como propõe Foucault: "O que está em questão é o que rege os enunciados e a forma como estes se regem entre si para constituir um conjunto de proposições aceitáveis cientificamente e, conseqüentemente, suscetíveis de serem verificadas ou infirmadas por problemas científicos. Em suma, problema de regime, de política do enunciado científico." (Foucault, 2000, p. 4)

Sudeste Asiático que vive em árvores, é pouco significativo o questionamento que poderíamos fazer a respeito desse compromisso com padrões de evidência e argumentação interpessoais do texto fílmico ou com a vontade de mostrar verdade – embora não seja impossível propor questões sobre a política de enunciados que rege a argumentação científica e seus mecanismos de validação e aceitação que inundam a argumentação do próprio texto fílmico. No entanto, quando o objeto do filme é o sofrimento humano, mais especificamente as formas de exclusão de seres humanos da convivência social, é pouco provável que se possam dirimir com igual simplicidade os questionamentos a respeito do "compromisso com padrões de evidências e argumentação" ou, ainda, com padrões de objetividade.

Pensar o cinema, não ficcional no escopo desta pesquisa, como uma formação discursiva, não implica uma redução ou equivalência discursiva em relação a outras formações como a ciência ou a política. Não procuramos a cientificidade no cinema não ficcional, mas é preciso considerar as relações com outros saberes, na sua própria constituição.

Nesse sentido, Deleuze (1987, p. 46) argumenta que é possível conceber "formações [discursivas] que não orientem o saber que as habita para limiares epistemológicos. Orientam-no em outras direções, com limiares completamente diferentes. Não só queremos dizer que certas famílias são 'incapazes' de ciência... mas, antes, perguntamos se não existem limiares, por exemplo, estéticos, que mobilizam um saber em outra direção em relação ao de uma ciência e que permitiriam definir um texto literário ou uma obra pictórica nas práticas discursivas às quais pertencem. Ou, até mesmo, limiares éticos, limiares políticos(...)".

Acima falávamos de uma tensão entre o "tratamento criativo da realidade" (estético) e a "necessidade de respeitar padrões de evidência e argumentação" (epistemológica) como pautas de um regime de enunciação do

cinema não ficcional. Nos termos de Deleuze, poderíamos perguntar para quais limiares se orienta um saber próprio deste domínio.

Por outro lado, o próprio “tratamento criativo da realidade” propõe outros questionamentos quando falamos de exclusão social e sofrimento humano. Em primeiro lugar, podemos apontar para uma comparação com o que Vivian Sobchack chamou de fenomenologia da representação, em sua análise sobre a representação da morte em imagens. Segundo a autora, esta fenomenologia da representação volta-se para o texto fílmico que “tenta descrever, tematizar e interpretar a morte do modo como aparece na tela e é experimentada por nós como indiciamente real, em vez de algo icônica e simbolicamente fictício” (SOBCHACK, 1995, p. 127). Neste artigo sobre a representação da morte nos filmes documentários, Sobchack argumenta que a morte ocupou o lugar do sexo enquanto tabu visual e simbólico. Neste sentido, a morte costuma aparecer publicamente na forma de “ruptura” e “brecha”, termos que denotam sua incompatibilidade com a racionalidade e as noções de controlabilidade tão presentes em nossa cultura.

Certamente seria um exagero levar o tema da exclusão social e do sofrimento humano ao status de tabu visual, no entanto, sua representação também irrompe como uma ameaça para a noção de racionalidade tão cara a nossa cultura. Desta forma, oferece dificuldades semelhantes às da representação da morte nesse espaço documentário, percebido “como o mundo concreto e intersubjetivo do observador” (Ibidem, p. 127).

Além disso, imagens de sofrimento conduzem a questões éticas, morais e estéticas sobre a própria possibilidade de representar as mazelas alheias. Em geral, ao retratar a dor sem recorrer explicitamente a imagens icônicas, simbólicas ou metafóricas, na busca da crueza da imagem, suprime-se o comentário, o adendo, como se, de fato, as imagens pudessem mostrar aquilo que se encontra fora de qualquer juízo de valor, acima (ou abaixo) de qualquer conduta moral. Ou

seja, a exclusão do comentário seria uma espécie de aval da vontade de mostrar a verdade de “eventos que suscitam emoções tão simples e óbvias” que tornam o comentário poético impossível<sup>6</sup>. Supor que esses eventos sejam capazes de suscitar “emoções tão simples e óbvias”, no entanto, implica um “nós” unívoco, capaz de comover-se com tais imagens, colocado a priori como algo fora de dúvida. As imagens teriam essa capacidade de comover independentemente do receptor e da situação que envolve sua exibição. Caberia perguntar se é possível falar em um sujeito unívoco que responderia por esse “nós” colocado a priori fora de dúvida. Endossamos aqui, no entanto, a opinião de Susan Sontag (2003, p. 12), expressa em “Diante da dor dos Outros”, segundo a qual nenhum “nós” deva ser aceito como algo fora de dúvida.

As implicações éticas e políticas do texto fílmico que se aventure a abordar o tema da exclusão social são, portanto, ineludíveis e novamente, pensando na tensão sugerida acima, deveríamos acrescentar essa dimensão (ou limiar) ética e política entre as pautas do regime de enunciação do cinema não ficcional em uma formação histórica específica. É neste contexto de relações interdiscursivas que levantaremos questões pertinentes à constituição de uma voz ou uma autoridade fílmica que responda por um saber específico, distinto das ciências por não apresentar graus de formalização e epistemologização<sup>7</sup> semelhantes, mas que ainda assim não se pode distanciar da “vontade de mostrar verdade”, próximo da arte, embora não possa orientar-se plenamente para limiares estéticos, e, por fim, constantemente confrontada por questões éticas e políticas.

---

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 156

<sup>7</sup> Ver a respeito da formalização e epistemologização, a descrição das diversas emergências em uma formação discursiva de Foucault em *A arqueologia do saber*, p. 209. Nesta descrição, o autor distingue quatro limiares na história de uma prática discursiva: limiar de positividade, de epistemologização, de cientificidade e de formalização. É importante ressaltar que não estabelece uma cronologia única entre esses limiares.

Certamente, poder-se-ia objetar que nem a ciência se orienta unicamente para limiares epistemológicos nem a arte é plenamente pautada por decisões estéticas. Certamente, cruzamentos entre questões estéticas, éticas e epistemológicas são freqüentes nos diversos campos de saber. Contudo, ignorar as particularidades de cada campo não seria um indicativo da indiscernibilidade destes limiares, mas antes de uma confusão entre eles.

Esta pesquisa busca, portanto, identificar diferentes estratégias do cinema não ficcional na formação desta autoridade ou voz e toma como recorte, para tanto, filmes que se ocupam de cenários de exclusão social. Desta forma, poderíamos, recorrendo a Jameson (1988 apud Moraes), propor a seguinte pergunta inicial que guiará a análise:

Como falar ou, ainda, como o cinema não ficcional pode falar “do escandaloso fato do trabalho sem dó e alienado e da irremediável perda e desperdício de energia humana, um escândalo que não encontra sentido em nenhuma categoria metafísica?”

Esta pergunta, extrapolada de seu contexto original, serve-nos como ponto de partida. A “irremediável perda e desperdício de energia humana”, esse fato escandaloso que se apresenta tão irreduzível às categorias metafísicas, constitui o problema que norteará esta pesquisa na identificação das referidas estratégias do discurso.

Deste modo, o que tentaremos fazer aqui é analisar as “escolhas” dos realizadores, como forma de legitimar suas representações diante de outros enunciados fílmicos e de outros saberes, tais como, as ciências humanas, o jornalismo, etc., no processo de formação de uma prática discursiva. As estratégias do discurso, portanto, aparecem neste contexto como mecanismos de negociação e legitimação no interior de uma formação discursiva e não como técnicas de falseamento pertinentes a uma intencionalidade oculta. Mecanismos estes que não constituem uma parte acessória do discurso, são, antes, imanentes

a ele, transformam e atualizam relações de forças, o que, por sua vez, determina transformações , "na arena ideológica [...] Novas estratégias para representar 'as coisas como elas são', e outras para contestar essa representação" (NICHOLS, 2005, p. 47).

Por último, as escolhas metodológicas efetuadas pelos realizadores estão relacionadas com a "função que deve exercer o discurso em um campo de *práticas não discursivas*" (FOUCAULT, 2007a, p. 75).

Isto, por sua vez: "(...)compreende também o *regime e os processos de apropriação* do discurso: pois em nossas sociedades (e em muitas outras, sem dúvida) a propriedade do discurso – entendida ao mesmo tempo como direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao *corpus* dos enunciados já formulados, capacidade, enfim de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas – está reservada de fato (às vezes mesmo, de modo regulamentar) a um grupo determinado de indivíduos." (Ibidem, p. 76)

Ainda segundo, Foucault, essas escolhas compreendem o que ele chama de "posições possíveis do desejo em relação ao discurso". De qualquer maneira, tanto o regime e os processos de apropriação do discurso quanto o desejo são intrínsecos às leis de formação de uma determinada prática discursiva.

Nesse contexto de relações intra e interdiscursivas, hoje, poucos refutariam a importância do cinema na construção da memória ou de "redes de intersubjetividades", conforme mostram os resultados de uma pesquisa com jovens norte-americanos indicando que a maioria deles, até mesmo dos grupos com formação superior, tende a aprender sua história dos filmes ou da televisão (Harold M. Foster, em *The new literacy: The Language of film and television*, publicado em 1979 pela University of Illinois Press, estima que, em média, o estudante americano no primeiro ano de universidade lê um romance para cada

25 filmes que assiste. Citado por Daniel J. Walkowitz<sup>8</sup>. apud. Marcius Freire, "Sombras esculpindo o passado. Métodos, ... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história", in Revista Fragmentos de Cultura", vol. 16, n.9-10, set-out/2006). Embora esta pesquisa se refira a uma amostra da população norte-americana, não seria absurdo inferir que no Brasil os resultados de uma investigação deste tipo seriam muito semelhantes.

O cinema não ficcional, a despeito de todos os debates acerca de sua capacidade de representar o real, ganhou no imaginário coletivo um status de evidência, traduzido em frases como "é verdade, eu vi num documentário". Também é eloqüente a presença do cinema no âmbito educacional, com o emprego de filmes em escolas e universidades cada vez mais difundido no ensino de diversas disciplinas, desde o estudo da vida silvestre, como o comportamento da cobra-cipó, até de um marco histórico como a revolução francesa. Enfim, é nesse contexto que buscaremos situar as estratégias de constituição de uma autoridade específica do texto fílmico no âmbito de uma prática discursiva que se relaciona com múltiplos saberes.

Uma vez introduzidos os conceitos básicos a serem utilizados na análise dos filmes e explanado o critério para seleção das obras, resta apresentar os filmes escolhidos. São eles: **O Prisioneiro da Grade de Ferro** de Paulo Sacramento (2003), **Titicut Follies** de Frederick Wiseman (1967) e **Ilha das Flores** de Jorge Furtado (1989). A razão específica para a escolha de cada filme será explicada adiante nos capítulos destinados à análise fílmica, podemos, contudo, antecipar que os três filmes, de épocas tão distintas, parecem apontar para uma estratégia global que se poderia chamar de "suposta supressão da voz do realizador", entendendo-se por voz "algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme" (NICHOLS, 2005, p. 50).

---

<sup>8</sup> Walkowitz, Daniel J. (1985) "Visual History: The craft of the historian-filmmaker", in The Public Historian, Vol. 7, n. 1 (winter).

Entendendo-se por voz, ainda, não aquela que emana de um autor e oculta em si a expressão de inúmeros elementos conscientes e inconscientes, mas sim aquela que se relaciona à posição que um indivíduo deve assumir para tornar-se sujeito de uma formulação<sup>9</sup>. A análise dos filmes a seguir, portanto, será realizada no intuito de submeter à prova esta hipótese de uma estratégia global aos três filmes, identificada acima como uma suposta supressão da voz do realizador capaz de deslocar a autoridade do autor para o próprio texto fílmico. Mas antes será útil destinar um capítulo a um exame mais detalhado do conceito de voz do documentário aqui empregado e sua relação com as estratégias do discurso.

---

<sup>9</sup> Ou seja, “descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo o indivíduo para ser seu sujeito”. (Foucault, 2007, p. 108).

## 2 Memória, sentido e voz

Hoje falar em objetividade em qualquer análise que se debruce sobre o cinema não ficcional é correntemente apontado como um indício de ingenuidade, poucos são os que se aventuram a considerá-la seriamente e a maioria dos realizadores apressa-se em reconhecer que o texto fílmico é necessariamente um texto subjetivo. Ainda assim, parece que esta constatação preserva uma oposição entre subjetividade e objetividade, que concebe esta última como um ideal a ser alcançado isento de qualquer componente ideológico, atendo-se, desta forma, a um conceito de ideologia que carrega em si "uma certa nostalgia por uma forma de saber quase transparente, livre de todo erro e ilusão" (RABINOW, 1999, p. 78).

Embora a idéia de objetividade seja peremptoriamente rejeitada, esta recusa parece ter deixado um vácuo incômodo para todos os que se dedicam ao documentário. A noção de real enquanto um referente irrefutável continua como parâmetro para avaliar o êxito do texto fílmico e, quando este deve dar conta de temas como a exclusão social, o envolvimento "ideológico" é, muitas vezes, denegado em defesa de um texto fílmico com um caráter dialógico. Tal parâmetro, contudo, "baseia-se no grau de invisibilidade na produção de significado" (MINHA, 1993, p. 98), presume, portanto, que o filme como "mero veículo de fatos possa ser usado para advogar uma causa, mas não constitui uma em si mesmo" (Ibidem, p. 99).

No caso particular dos filmes escolhidos nesta pesquisa, esta recusa de um envolvimento ideológico talvez seja a característica comum mais marcante. A recusa de seus realizadores de inscrever sua obra no âmbito da ação política, entendida como engajamento a uma postura ideológica concreta está patente tanto no texto fílmico, como se procurará demonstrar nas análises presentes nos

próximos capítulos, como em informações extracampo. O exemplo mais pungente, podemos adiantar, transparece nas palavras de Paulo Sacramento, diretor de **O Prisioneiro da Grade de Ferro**, ao falar sobre seu filme:

(...)o que salta aos olhos é que a médio ou longo prazo só sobra a falência do sistema, a sua impossibilidade de existir, independente do governo ser de um partido ou de outro, de direita ou de esquerda (ENTREVISTA..., 2004).

Evidentemente, não tomamos aqui o jogo partidário como sinônimo de ação política, não é o fato de excluir o debate da esfera formal de oposição entre esquerda e direita que dá os indícios dessa recusa. Supor que se trate de um sistema falido, que isto “salta aos olhos” e independe da posição dos governos, no entanto, já é em si uma postura que, segundo o autor, deve estar fora de questão. Exclui, desta forma, todo um debate sobre o instrumentalismo do aparato do estado, sobre a função dos presídios em nossa sociedade, reintegrando-o em uma visão humanista universalista. Como veremos adiante, esta postura reverbera em todo o filme de Paulo Sacramento, que pauta-se pela possibilidade de constituir um texto capaz de dar conta de uma intersubjetividade recorrendo à polifonia ou, antes, a uma utopia da autoria plural “que atribui aos colaboradores não apenas o *status* de enunciadores independentes, mas de escritores [realizadores]” (CLIFFORD, 1998, p. 55).

Wiseman, diretor e realizador de **Titicut Follies**, por sua vez, apressa-se em reconhecer a subjetividade de todo texto fílmico, mas afirma em sua entrevista para G. Roy Levin (1971, p. 315) que não considera seu trabalho resultado de uma postura ideológica ou uma denúncia com teor político. Seus filmes, enquanto exemplos ideais, exploram uma suposta transparência das imagens, capaz de constituir textos que representam uma experiência, a experiência do cineasta no contato com seu objeto.

Jorge Furtado, de **Ilha das Flores**, não explicita em nenhum momento essa recusa, mas como se verá adiante, seu filme utiliza estratégias que permitem endossar a suposição acima, estratégias que exploram a paródia e a ironia para, na aparência, distanciar-se dos modelos explicativos totalizantes, generalizantes, associados a práticas positivistas. Pretende furtar-se, desta forma, ao jogo de argumentação e evidência, colocar-se a priori fora do campo da significação, no intuito de expor circunstâncias "obviamente" injustas capazes de suscitar emoções claras e precisas, independentemente da postura do espectador. Veremos adiante como as estratégias retóricas de **Ilha das Flores** se relacionam com essa tensão constante entre a crítica a tais modelos explicativos, por um lado, e um recurso à própria lógica ou *rationale* que os alicerçam, por outro.

Tentaremos relacionar as estratégias acima ao que chamamos provisoriamente de uma suposta supressão da voz do realizador para transferir a autoridade fílmica ao próprio texto. Em seu artigo *Jargons of Authenticity*, Paul Arthur examina filmes que recorrem a uma hibridização de elementos fílmicos diversos, a partir do que considera uma “estética do fracasso”, estética esta que, embora introduza o realizador como uma figura diegética ativa, procura desconstruí-lo enquanto sujeito portador de uma voz fundada sobre uma ambição epistêmica e totalizante.

Nesse sentido, afirma que “o deslocamento da (não) autoridade textual para o pró-fílmico permite também um retorno do comentário analítico, da seqüencialidade discursiva e de padrões metafóricos ou associativos de edição enquanto mantém em parte o mito da imediação do cinema direto” (ARTHUR, 1993, p. 128).

Portanto, o que chamamos de suposta supressão da voz do realizador até o momento refere-se a essa tentativa (retórica) de apagar de certo modo a autoridade ou poder último do realizador que não se manifesta unicamente na montagem do filme, mas sim se dispersa ao longo de todo processo, desde a escolha do tema, dos ângulos ou planos, etc. Há, nesse sentido, uma ênfase no

caráter dialógico ou processológico do texto, que possa dar conta do contato de um realizador (ora desconstruído em uma estética do fracasso, ora oculto, ora respaldado por cânones científicos, etc.) com o objeto do filme e da transformação decorrente desse contato. Pensamos aqui, enfim, sobre a possibilidade de relacionar os filmes escolhidos para a análise com uma tendência contemporânea de rejeitar posturas ideológicas explícitas, que, embora reconheça a impossibilidade de objetividade do texto fílmico, parece tentar minimizar a voz do realizador para que “eventos suscitem emoções simples e óbvias”; para que a “voz” do filme não se assemelhe à “voz estridente” do megafone no campo da ação política nem à “voz fria” das ciências humanas ou à onipresente voz de deus da tradição griersoniana, enfim, uma voz que não busque estabelecer significados cristalizados, mas, antes, apontar para um sentido.

Deleuze define, embora sua própria argumentação tenda em geral para uma não definição, a noção de sentido como uma dimensão que paira sobre a fronteira entre a proposição (significação) e as coisas (DELEUZE, 1974, p. 21). O sentido transita, segundo o autor, na fronteira entre o dizível e o visível, e, por esta razão, não pode ser aprisionado nem na corporalidade das coisas (fato) nem na imobilidade da proposição (interpretação e significação), ficando livre para operar “a suspensão da afirmação assim como a da negação” (Ibidem, p. 34). Se pensarmos em contraposição à relação de significação com as coisas, enquanto engendrador de conceitos gerais e universais que supõe uma condição de verdade e, portanto, a possibilidade do erro, o sentido, por sua vez, independe da proposição e não está sujeito a erro. Por ora, deixemos esta noção de sentido, que adiante será útil na compreensão das estratégias do discurso dos textos fílmicos e retomemos outra noção importante nesta argumentação, a saber, a memória.

A memória aparece aqui não como uma coleção de documentos ou resíduos documentais de outras épocas nem como a memória psicológica de um indivíduo. Tentaremos definir uma dimensão da memória que se assemelha mais

ao campo efervescente de um imaginário sobre o passado que se redefine constantemente no presente e molda as possibilidades de futuro.

Memória é o verdadeiro nome da relação consigo, ou do afeto de si por si. Segundo Kant, o tempo era a forma pela qual o espírito se afetava a si mesmo, assim como o espaço era a forma pela qual o espírito era afetado por outra coisa: o tempo era então 'auto-afecção', constituindo a estrutura essencial da subjetividade. Mas o tempo como sujeito, ou melhor, subjetivação, chama-se memória. Não esta curta memória que vem depois, e se opõe ao esquecimento, mas a 'absoluta memória' que duplica o presente, que reduplica o lado de fora(...) nessa condição, faz com que todo o presente passe ao esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, o esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como necessidade de recomeçar (Idem, 1986, p. 115).

A memória nesta análise constitui-se como o campo a partir do qual se dão as relações interdiscursivas dos diferentes saberes, mas não como um cenário dado e estático a partir do qual consensualmente poderíamos avançar, nem como uma coleção de documentos à nossa disposição. É, antes, um campo instável, em constante transformação que não reside na causalidade do discurso, é imamente a ele na medida em que se modifica no decorrer das negociações e lutas de poder.

Enfim, uma memória semelhante a um a priori histórico que "não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados(...) [que] tem que dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho" (FOUCAULT, 2007a, p. 144).

Na medida em que a memória constitui uma forma de representação – ou, antes, de apresentação, como ação de tornar presente – do passado, caracteriza-se a impossibilidade de dissociar acontecimento de interpretação,

marcado por embates de saberes e a ferrenha luta de poder no processo de constituição (imposição) de identidade. Insistiremos, portanto, na indissociabilidade entre acontecimento e interpretação, interpretação não como uma busca por um sentido oculto dos enunciados, mas como uma ressignificação necessária para que um enunciado possa ser repetido, repercutido, reutilizado e distribuído; a interpretação não aparece aqui como uma capacidade de escutinar os acontecimentos em busca de uma essência possível. A interpretação, portanto, não se restringe a uma compreensão de fatos dados, corresponde à própria afirmação cujos “apelos ao texto, ou aos fatos, são eles mesmos baseados em interpretações; estas interpretações são assuntos comunitários e não subjetivos (ou individuais), ou seja, os significados são culturais e estão socialmente disponíveis” (Rabinow, 1999, p. 96). São assuntos comunitários, com certeza, mas sugerimos aqui que, não por isso opõem-se a assuntos subjetivos, como proposto na citação, pois pensamos na “‘absoluta memória’ que duplica o presente, que reduplica o lado de fora...”. Isto é, as interpretações são fatos sociais, por isso objetivas, são essa “duplicação do lado de fora”, por isso subjetivas, ou, posto, de outro modo são e produzem realidade enquanto enunciado.

A análise dos enunciados, diante de tal indissociabilidade, não pergunta “às coisas ditas(...) o que escondem, o que nelas estava dito e o não dito que involuntariamente recobrem, a abundância de pensamentos, imagens ou fantasmas que as habitam; mas, ao contrário, de que modo existem, o que significam para elas o fato de terem aparecido – e nenhuma outra em seu lugar. Desse ponto de vista, não se reconhece nenhum enunciado latente: pois aquilo a que nos dirigimos está na evidência da linguagem efetiva” (FOUCAULT, 2007a, p. 124).

Não se reconhece, da mesma forma, no acontecimento nenhuma realidade latente dissociável da interpretação no campo da memória, acessível por meio de qualquer abordagem possível, não havendo qualquer método “soberano ou instância ética” (CLIFFORD, 1998, p. 19) capaz de garantir a verdade dessa

realidade latente e originária. Neste sentido, podemos reiterar que as estratégias discursivas de um texto fílmico não operam como mecanismos que ocultam ou falseiam um dado real. Afinados com Deleuze, poderíamos dizer que os enunciados nunca estão ocultos, mas não por isso são imediatamente legíveis.

Em resumo, o enunciado permanece oculto, mas somente se não nos elevamos até suas condições extrativas; pelo contrário, está presente, diz tudo, a partir do momento que nos elevamos até elas. O mesmo ocorre na política: a política não oculta nada, nem na diplomacia, nem na legislação, nem na regulamentação, nem no governo, embora cada regime de enunciados implique uma certa maneira de entrecruzar as palavras, as frases e as proposições. Basta saber ler, por mais difícil que pareça(...) Cada época diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado (DELEUZE, 1987, p. 81).<sup>10</sup>

Ao sugerir uma análise fílmica voltada para as estratégias discursivas, procuramos, portanto, identificar esta “certa maneira de entrecruzar as palavras, as frases e as proposições”, imagens e sons no cinema não ficcional.

A “absoluta memória”, essa memória do lado de fora, no entanto, não se separa da própria memória individual. Avaliemos por uns instantes a possibilidade de dissociar acontecimento de interpretação na esfera da memória individual, cujo aspecto fisiológico é hoje definido pela psicanálise numa relação de analogia com o modelo ficcional. Neste modelo, o *locus* dos acontecimentos, enquanto eventos ordenados e singulares, só existe quando o (re)conhecemos, quer seja pela observação (visível) ou pela recuperação (dizível), e, neste momento, já está intrinsecamente amalgamado com as significações dominantes. Pensemos no clichê, no provérbio, na foto que se torna ícone de um evento, quase um provérbio visual, estes são invocados imediatamente na experiência individual.

---

<sup>10</sup> Tradução própria.

Hoje, é predominante na psicanálise a associação da memória de um indivíduo à sua fantasia, uma fantasia formada com base nas experiências, vividas e atuais, e marcada por traumas, defesas, medos, desejos e outros aspectos, relegados em geral ao campo do irracional:

A memória para a psicanálise é um campo no qual as significações feitas por alguém, a partir das suas experiências vividas ou imaginadas, articulam-se em uma linha de continuidade que pode estar interrompida em alguns pontos pela ação de certos processos defensivos. (TAIT, 2004).

Certamente, não cabe aqui aprofundar-se em debates da psicanálise, visto que isto foge completamente a nosso escopo e competência, o que convém ressaltar é a definição da memória como um conjunto de *significações* que representam nossas experiências. É um processo de reconstrução dos acontecimentos passados à luz de nossas experiências atuais. Existe um processo de interpretação na construção da memória, por meio do qual evocamos os acontecimentos do passado, ressaltando os aspectos com maior importância afetiva para nós, bloqueando os mais dolorosos e talvez traumáticos, e atribuindo novos significados para outros eventos. Além disso, podemos falar da memória como um processo duplo de interpretação, pois também no momento do registro do “fato” em nossa mente, captamos somente alguns detalhes, selecionados à luz de nossos interesses conscientes e inconscientes.

No mesmo sentido, Le Goff destaca a insistência dos psicólogos e psicanalistas a respeito da recordação e do esquecimento “nas manipulações conscientes e inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual” (LE GOFF, 2003, p. 422). O fruto de tais manipulações, podemos acrescentar, constitui a identidade do indivíduo no presente e determina em grande parte seu comportamento no futuro.

Parece impossível evitar a permeabilidade dessa memória individual em relação à memória coletiva. Seria possível falar de um indivíduo isolado, cuja memória psicológica fosse capaz de discernir os *acontecimentos* de tal modo que as insistências do passado representadas pelas significações universais e generalizantes não os maculasse? Talvez pudéssemos encontrar esse mecanismo de memória individual discernível da memória coletiva em um homem a quem pudéssemos chamar de “natural”, “selvagem”. Sobre a possibilidade de falar em um homem natural, deveríamos recorrer a Lévi-Strauss e perguntar-nos: “onde acaba a natureza? Onde começa a cultura?” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 38). Ou ainda, é possível encontrar – ou criar experimentalmente – um homem que seja ‘pré-cultural’? Da mesma forma, poderíamos perguntar, onde acaba a memória individual, onde começa a coletiva? Parece impossível, deste modo, discernir memória psicológica individual da coletiva quando olhamos para a sua constituição. Quantas de nossas experiências pessoais não são representadas (apresentadas) por fotos, seqüências, publicações, signos, enfim, universais e generalizantes? Como argumenta Susan Sontag (2003) em “Diante da dor dos outros”, a foto é hoje comparável a uma citação ou provérbio, como um modo rápido de apreender e memorizar algo.

Mas para não nos limitarmos à memória psicológica ao argumentar em prol da sua indiscernibilidade com a memória coletiva (ou absoluta memória), tratemos agora de delimitar a esfera desta última. Acima falávamos de um campo efervescente semelhante a um a priori histórico, na forma de uma memória fenomenológica existente somente nos indivíduos, mas indivíduo enquanto um ser social, e que não se restringe a uma coleção de documentos-monumentos<sup>11</sup>. É

---

<sup>11</sup> Documento-monumento enquanto “um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças” (Le Goff, 1996, p. 536). Documento-monumento enquanto “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram... Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprios. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é uma mentira.” (Le Goff, 1996, p. 538). Outra

neste contexto que se compreende a esquematização proposta por Le Goff (2003, p. 423) a respeito da diferenciação entre memória oral e escrita, a qual propõe cinco categorias distintas de memória histórica:

1. A memória étnica nas sociedades sem escrita, ditas “selvagens”;
2. O desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da pré-história à antiguidade;
3. A memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito;
4. Os progressos da memória escrita, do século XVI aos nossos dias;
5. Os desenvolvimentos atuais da memória.

Esta esquematização, cujo intuito é analítico vale lembrar, restringe a memória aos meios de registro e transmissão da memória entre indivíduos, grupos e gerações em diferentes sociedades. O conceito de memória aparece nesse trecho com a ambigüidade de ser ao mesmo tempo meio de transmissão e conteúdo imagético ou lexical a ser transmitido. Mas não podemos tomar tais meios da memória por memória propriamente, a memória coletiva é antes o imaginário a respeito do passado moldado por forças diversas que se manifestam e se atualizam nesses meios e que não permitem discernir a memória psicológica individual das práticas discursivas.

Admitir isto, no entanto, não é suficiente e pode redundar em algumas interpretações equívocas; a indiscernibilidade entre a memória psicológica e a coletiva não pressupõe uma confusão entre suas manifestações nem tampouco sua total harmonia. Se antes falamos da memória psicológica como um campo marcado por conflitos de desejos, crenças, enfim afetividade, a memória coletiva também desponta como cenário da luta de forças sociais com interesses conscientes e inconscientes, afetividade, desejo, inibições e censuras. Está em

---

definição esclarecedora é dada por Foucault que não vê no documento “o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, *memória*: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que não se separa.” (Foucault, 2007a, p. 8).

jogo aqui não só aquilo que consideramos um acontecimento no passado, mas a própria identidade coletiva no presente e suas possibilidades de futuro. Não surpreende, portanto, que seja uma luta pelo poder nem sempre tão pautada por decisões racionais coerentes com uma visão teleológica da história, mas na qual os interesses e necessidades imediatos de sujeitos históricos e saberes conduzem a ações e decisões “calorosamente calculadas”.

O que tentaremos pôr à prova na análise dos filmes é como se relacionam com outros enunciados em um plano interdiscursivo, como se relacionam com esta absoluta memória atualizada a cada instante e, por último, a importância “econômica” ou “estratégica”, para utilizar termos do próprio Deleuze, de uma noção de sentido que, uma vez “extraído da proposição, independe desta”. Trata-se de identificar uma voz que abdica de sua alegação de objetividade, embora não possa prescindir dela, e que passa a atuar na esfera do sentido, tentando furtar-se aos jogos de significação. Suas estratégias apontam para a possibilidade de não falar do real, mas, antes, passar a sensação do real; atuar na esfera das sensações, explicitar e legitimar a vontade de mostrar verdade, atingir seu público na esfera transcendental, como a possibilidade de comunicação na esfera do pré-objetivo e pré-subjetivo<sup>12</sup>; falar de razão, sem inserir-se na razão; é a linguagem da abstenção, como se abstenção não fosse em si uma postura...

Ou seja, reintegrando este questionamento ao nosso escopo, entende-se a importância estratégica de um cinema, um texto fílmico que não se apóia na voz do realizador que se *manifesta* com suas crenças e desejos a respeito de um fato singular, nem sobre *significações* totalizantes, legitimadas pelos cânones positivistas das ciências humanas. É a busca por uma voz que não ofereça a

---

<sup>12</sup> Sobre a leitura do conceito de transcendental kantiano por parte de Deleuze, este conceito “(...) decalca as estruturas ditas transcendentais sobre os atos empíricos de uma consciência psicológica: a síntese transcendental da apreensão é diretamente induzida de uma apreensão empírica etc” (Deleuze, 1968, p. 224).

condição de verdade, mas, desta forma, não se preste ao erro. Uma voz que não seja “capaz” de afirmar, somente mostrar, tornar visível o indizível. Poderíamos nos perguntar, no entanto, se isto é possível, se por mais que uma representação fílmica procure deixar em aberto sua construção, transparecendo seu caráter dialógico, o texto não recobriria certa unidade na prática discursiva, pois como salienta Roland Barthes (1977 apud CLIFFORD, 1998, p. 57), a "unidade de um texto repousa não em sua origem mas em seu destino". Não nos ocuparemos de saber se isto é ou não possível, mas sim de identificar as estratégias do discurso empregadas nos filmes escolhidos para legitimar e autenticar seus enunciados constituindo uma autoridade que se funda em uma voz com tais características.

### 3 O Prisioneiro da Grade de Ferro e a polifonia

**O Prisioneiro da Grade de Ferro** de Paulo Sacramento foi lançado em 2003 e teve a maior parte de suas cenas gravadas durante sete meses pouco antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru em 2002. Sua principal característica é a tentativa de fundir objeto e sujeito ao entregar a câmera nas mãos dos próprios “personagens” e, após capacitá-los tecnicamente, permitir que explorem sua “realidade”. Esta tentativa será amplamente discutida, bem como a possibilidade de a instrução técnica ter um papel inócuo no que diz respeito a possíveis significações.

Este sujeito-objeto foi um dos principais aspectos do filme que cativaram o público e a crítica. O reconhecimento de **O Prisioneiro da Grade de Ferro** fica patente, ainda, com os diversos prêmios conquistados<sup>13</sup>. A metodologia utilizada na realização incluiu oficinas de vídeo de sete meses com um grupo de presidiários, dos quais seis foram dedicados à captação de imagens na instituição. Outro dado importante é que a montagem foi feita pelo próprio diretor do filme, sem a participação dos detentos e incluiu, sem nenhum tipo de diferenciação, imagens realizadas pelos “oficinandos” e pela própria equipe do filme. Ao final do filme uma legenda explica que o filme “foi realizado por uma equipe mista composta de profissionais de cinema e detentos da casa de detenção de São

---

<sup>13</sup> Melhor longa-metragem -18th Leeds International Film Festival (Inglaterra)  
Melhor Diretor estreante em longa-metragem- APCA -Associação Paulista dos Críticos de Arte (2004)  
Melhor Diretor de Documentário - Opera Prima - Tribeca Film Festival (EUA - 2004)  
Melhor Documentário - Festival de Málaga (Espanha- 2003)  
Melhor Documentário - Opera Prima - Festival Latino de Los Angeles (EUA-2003)  
Menção Especial - Future Filme Festival - Digital Award - Festival de Veneza (Itália -2003)  
Medalha de Prata - Filmmaker Doc Film Festival (Itália - 2003)  
Melhor Documentário: Competição Nacional e Internacional - Festival É Tudo Verdade (2003)  
Prêmio da Crítica: Melhor Documentário - Festival de Gramado (2003).  
Prêmio Especial do Júri - Festival do Rio (2003).

Paulo como resultado de um curso de vídeo ministrado naquele estabelecimento prisional” (O PRISIONEIRO..., 2003).

A crítica não demorou em reconhecer esta idéia de fundir sujeito e objeto como uma forma de mostrar este último (o outro) de modo mais autêntico, sem as imposições de significados da classe média nem as generalizações habituais dos meios de comunicação dominantes. A realidade dos presos é concebida em oposição “ao sensacionalismo barato”<sup>14</sup> da mídia.

Além das imagens realizadas pelos presos, também se destacam no filme: algumas entrevistas com os detentos, entrevistas com ex-diretores do presídio, depoimentos de alguns funcionários, um discurso do então governador Geraldo Alckmin na inauguração de um novo presídio, uma avaliação psiquiátrica com um detento para determinar se estava em condições de passar ao regime semi-aberto, entre outras, que serão comentadas adiante. Também está patente nas imagens o processo de produção, visto que muitas vezes o equipamento e os operadores aparecem em quadro ou em uma interação verbal com os detentos. Tudo isto compondo um texto fílmico supostamente polifônico marcado por diversas “vozes” e imagens.

O que tentaremos fazer a seguir é avaliar de que forma o filme de Sacramento assenta-se sobre estratégias de constituição de um texto fílmico polifônico – relacionando-se com o que Bathkin denominou heteroglossia, não como uma linguagem integrada individualizável, mas, antes, como uma multiplicidade de linguagens, jargões, dialetos, falas – capaz de acomodar toda a “complexidade discursiva” e “interação dialógica das vozes” (CLIFFORD, 1998, p. 50). Avaliar, portanto, de que forma a autoridade da “voz” do filme é deslocada para o próprio texto; como, nesse quadro, o filme recorre a certo estilo indireto livre, que a princípio não diferenciaria os autores das imagens, mas, em última

---

<sup>14</sup> Ver em <http://www.contracampo.com.br/50/paulosacramento.htm> (última consulta em 23/06/2008) um exemplo claro da ênfase sobre a possibilidade de dotar de voz o objeto do filme: “Fica claro que no filme são eles que têm voz.”

instância, funda a autoridade do filme em uma utopia da autoria plural que pretende eliminar a dimensão monológica do texto fílmico.

Também cabe ressaltar que a experiência de ceder a câmera para o “personagem” não era inédita, posto que o próprio Aloysio Raulino, diretor de fotografia do filme e professor de Sacramento nos tempos de graduação, já o fizera em seu documentário **Jardim Nova Bahia**. Pesquisas etnográficas, por outro lado, também oferecem exemplos de experiências similares, nas quais o Outro recebe a câmera do etnógrafo para produzir suas próprias imagens. No entanto, esta metodologia aplicada ao ambiente carcerário representava uma novidade importante.

Descrito o contexto geral da produção do filme, passemos a alguns questionamentos e à análise de algumas seqüências e características do filme, eloqüentes para o escopo desta pesquisa. Uma primeira questão refere-se a como devemos entender e contextualizar uma afirmação constante dos detentos na introdução de suas gravações, a de que “isto é a realidade e não o que eles mostram na TV”.

Já no primeiro pavilhão mostrado no filme, após a apresentação de um rap feito pelos próprios detentos com características bastante semelhantes aos videoclipes do estilo, cuja estrofe é “código de honra, essa é nossa voz”, FW, um dos personagens, fala em off ao ritmo do hiphop enquanto carrega a câmera digital: “O nome é FW, mc da comunidade, realidade na tela, Pavilhão 8. Aê, rapazeada, o filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade, esse é o nosso auto-retrato”. Palavras semelhantes a estas se repetem ao longo do filme na introdução dos pavilhões.

Paulo Sacramento destaca em sua entrevista para a revista Contracampo, que durante o curso, tentou propor esse questionamento sobre a linguagem e a noção de recorte da realidade, embora em nenhum momento esse tipo de crítica chegasse ao nível da consciência dos detentos.

Esse tipo de crítica sobre a linguagem não estava em pauta, talvez estivesse em pauta comigo depois, com minhas dúvidas de montagem. Para eles, e para nós, enquanto estávamos junto com eles, captávamos, sim, momentos da realidade, que depois seriam manipulados, e que estavam sendo manipulados ali de uma maneira muito objetiva, tanto por nós quanto por eles (ENTREVISTA..., 2004).

A primeira reflexão que propomos aqui orienta-se principalmente a esta “maneira muito objetiva de manipular momentos de realidade”. Em primeiro lugar, o dado mencionado acima referente à montagem, à combinação indiscriminada das imagens realizadas pela equipe e pelos prisioneiros, bem como ao processo de treinamento do olhar, que fez parte da agenda da oficina, é assaz eloquente sobre a impossibilidade de isolar a leitura dos presidiários daquela que os realizadores, por mais abertos que estejam a explorar novos pontos de vista, sustentam. A montagem de um filme, em última instância, constitui o momento decisivo em que o poder e a voz do realizador se sobrepõem para harmonizar a multiplicidade de “vozes” em uma polifonia utópica capaz de legitimar um determinado enunciado. Retomaremos esse ponto adiante ao analisar algumas seqüências importantes para esta argumentação.

### **3.1 O treinamento**

Convém antes abordar outro aspecto relevante da preparação do filme, a saber, o processo de treinamento dos detentos, processo este que, segundo os próprios realizadores, teve algumas discussões teóricas com base na observação de outros documentários, mas principalmente orientações técnicas para uso do equipamento. A noção de técnica é, sem dúvida, hoje um dos pilares da idéia de objetividade ou neutralidade das tecnologias, como se os aspectos técnicos fossem inférteis em termos de significações. Pouco é necessário dizer a respeito dos efeitos de uma lente grande-angular, por exemplo, colocada muito próxima de um personagem que fale com grande seriedade. O efeito desta “escolha técnica”

não pode ser ignorado sob nenhuma circunstância. Mas para ater-nos ao filme, vejamos mais algumas informações extratextuais sobre o processo de treinamento.

Paulo Sacramento, na referida entrevista, comenta:

No começo eles ficavam achando que deveriam ter uma linguagem correta na frente das câmeras, e tinha toda uma questão sobre autenticidade. Eu mostrava documentários para eles e perguntava: ‘você acham que esse documentário seria melhor se esses presos falassem um português correto?’. Eles respondiam que seria pior, que seria pouco autêntico. E a gente foi indo um pouco nessa direção (Ibidem).

Embora este “conselho técnico” tenha sido bastante acertado, nem sempre é fácil traçar essa linha tênue entre as escolhas técnicas, estilísticas e interpretativas e poderíamos nos perguntar quão inautêntico teria sido o filme se os detentos tivessem se apresentado tentando falar um português correto e não cantando rap, como, ao final, preferiram. Novamente, poderíamos perguntar em tom de provocação, se essa polifonia tão harmônica resultante teria alguma semelhança com a voz do realizador que esperava dos detentos falas ao ritmo do hiphop?

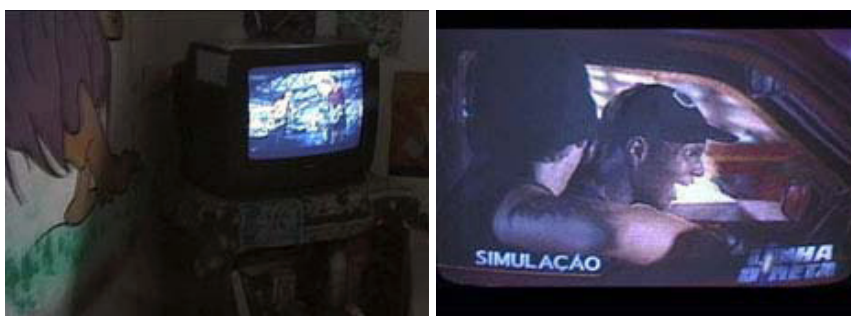
Ainda acerca desse treinamento, vale destacar outro trecho relevante na entrevista:

É claro que a gente dizia que estava errado, por exemplo, se o cara quisesse gravar uma entrevista e a câmera ficasse tremendo tanto que criasse uma tensão que nos impedia de ouvir o que a pessoa estava dizendo. Mas eram muito poucas coisas, **porque eles já estavam muito educados áudio-visualmente, pela televisão...**<sup>15</sup> Eles sabiam muito bem o que era um plano geral, um plano próximo, uma câmera na mão ou uma câmera no tripé (Ibidem).

---

<sup>15</sup> Grifo meu.

Nesse sentido, cabe destacar um “personagem” que poucas vezes encontra-se no foco da cena, mas muitos são os momentos em que podemos sentir sua presença, quer seja por imagens de relance ou sons secundários. Trata-se da televisão, cuja aparição mais enfática é no bloco dedicado à noite do detento. Aí, a câmera enquadra o aparelho que, por sua vez, transmite o programa “Linha Direta” da Rede Globo. Um dos detentos pergunta: “Cê não vai gravar isso, vai?”. Ao que o outro responde: “Lógico que vai”. Ouvimos um pouco da narração do programa até que o detento acrescenta: “Programa de Zé Povinho”. Se, por um lado, os presidiários querem distinguir sua descrição da realidade daquela que observam na TV, é irrefutável, por outro lado, a influência “técnica” que esta exerce sobre eles.



*Alguns exemplos da aparição do personagem TV ao longo do filme. Clipe da MTV no primeiro quadro e anúncio do Linha Direta no segundo.*

Evidentemente, os detentos esperam com sua versão mostrar uma realidade que se distinga daquela que freqüentemente vêm na televisão, na qual costumam aparecer como uma generalização sem humanidade, pretendem expor um cotidiano de normalidade. Os recursos dos quais dispõem para tanto são as câmeras para fazer as imagens cruas, o treinamento de sete meses (um dedicado a discussões teóricas) e, como destaca o próprio realizador, um conhecimento prévio oriundo da televisão visto que **“eles já estavam educados áudio-visualmente, pela televisão.”**

Outro trecho muito significativo a respeito do papel da televisão:

Tinha um único caso de um cara a quem a gente deu total liberdade e que queria fazer uma representação, que não por acaso era um pastor evangélico, o mesmo que fala do PCC e tal, e que me lembrou muito as reconstituições que existem nos programas evangélicos de televisão, a que ele provavelmente assiste (Ibidem).

Neste trecho, reconhece-se a influência da televisão sobre o pastor evangélico, quem insistiu em fazer uma representação semelhante, segundo o realizador, às reconstituições que existem nos programas de televisão deste tipo. O realizador não tarda em identificar a influência de um tipo de programa de televisão específico que busca a doutrinação evangélica.

Não há razão, portanto, para não traçar um paralelo com outros canais de televisão sobre a produção dos demais detentos. Vemos, na primeira aparição do aparelho de TV, como este está sintonizado na MTV, vemos em várias ocasiões clipes de rap produzidos pelos detentos, e as imagens que estes produzem não são necessariamente mais autênticas em relação ao que eles são ou como vivem pelo simples fato de serem de sua autoria. Nessas imagens imiscuem-se os seus interesses conscientes e inconscientes, desejos, suas fantasias, suas noções do que se espera de uma produção imagética, o “treinamento técnico” entre inúmeros outros fatores. Não significa dizer, por outro lado, que são imagens falsas, como por mera antinomia se poderia supor. São autênticas, mas essa autenticidade não se aproxima mais do que se poderia chamar o estado das coisas, autóctone e difícil de representar, é uma autenticidade da qual não se dissociam as fantasias, os códigos e signos das mídias hegemônicas, os desejos e o erro, ou seja, as significações dominantes que se buscava eludir. Uma autenticidade da qual jamais se dissocia tampouco a voz do realizador.

A possibilidade de o filme manter seu texto em aberto, encontrar qualquer metodologia capaz de preservar seu traço dialógico funda-se, portanto, na utopia da polifonia, “mero utopismo: novos significados devem ser produzidos

dentro do texto do filme... O que a câmera de fato capta é o mundo 'natural' da ideologia dominante" (JOHNSTON, 1976, apud MINH-HA, 1993, p. 107).

## 3.2 *A montagem*

A montagem do filme permite destilar também outros questionamentos relevantes no sentido de identificar a estratégia adotada em **O Prisioneiro da Grade de Ferro**, a qual poderíamos comparar a uma polifonia que supostamente seria capaz de imprimir-se sobre o texto fílmico e embasar uma autoridade plural.

O filme começa com uma cena belíssima que ficou conhecida como a “des-implosão” do Carandiru, na qual a implosão é mostrada de trás para frente de modo que uma nuvem impenetrável de poeira vai aos poucos dando lugar ao prédio para que desta o passado ressurgja incólume. Entretítulos são sobrepostos à cena para contextualizar o espectador e prover alguns dados relevantes como: a população carcerária do Brasil e de São Paulo, a dimensão do complexo penitenciário do Carandiru, a morte de 111 presos no episódio de 1992, conhecido como o “Massacre do Carandiru”, e o fim da casa de detenção, quando mais de 7000 presos foram transferidos e ocorreu a demolição dos pavilhões 6, 8 e 9 em um ato simbólico comandado pelo governador do Estado. Por último, também são fornecidas informações a respeito da origem das imagens utilizadas no filme. Em seguida, somos apresentados a um personagem, Celso, quem comenta, enquanto faz café, que o sofrimento na detenção é mais psicológico que físico, apesar da precariedade e do sistema desfavorável a eles. Logo após a apresentação deste personagem é exibido um entretítulo com a palavra “documentário”, uma forma de inscrever o filme dentro de uma tradição e oferecer uma informação extratextual importante para o espectador.

Em seguida, outros "personagens" se apresentam em *off*, informando nome, pavilhão e número de prontuário, enquanto na tela vemos o prontuário incluindo uma foto 3x4 e estas informações. Esta sequência oferece um contraste

interessante com o final do filme, quando as mesmas fotos são mostradas novamente, mas desta vez recortadas para incluir somente o rosto, sob legendas contendo o apelido de cada detento. Especulando sobre a simbologia deste contraste não poderíamos supor que testemunhamos, do começo ao fim, uma transformação? A transformação de um “preso” – com nome completo, número de prontuário, pavilhão e número do artigo infringido – em um “humano” com foto e apelido, bem como com toda a intimidade que este implica. Enfim, uma transformação que o próprio realizador viveu no contato com os detentos, e que na montagem invoca o espectador a fazê-lo.



*Imagem do detento apresentada no início à esquerda, prontuário completo. À direita, recorte da foto e legenda com o apelido ou primeiro nome.*

Não se pretende aqui um exame extensivo e exaustivo do filme caracterizado por uma descrição quadro a quadro ou cena a cena, pois, embora isso pudesse permitir algumas aferições interessantes, é mais útil para caracterizar a estratégia do filme escolher algumas imagens, ou signos recorrentes, a fim de determinar como essa multiplicidade de vozes coere com a voz do realizador na busca dessa autoridade plural do texto fílmico.

Após a sequência inicial descrita acima, a montagem do filme é feita por pavilhão, com exceção dos dois blocos finais, “a noite de um detento” e “autoridades”, no qual passamos a acompanhar depoimentos de autoridades e ex-diretores do presídio. Nas cenas de cada pavilhão é possível observar duas constantes, a saber, o **esporte**, representado pelo futebol e as lutas, e a **arte**, mormente, a música e a pintura. Além destas duas constantes, outros grandes

temas aparecem explorados na apresentação (ou representação) dos pavilhões: religião, trabalho, violência, comércio e o processo de produção do filme mediante a exposição dos equipamentos. Este último, embora não seja um tema exatamente, é importante na medida em que transparece uma das estratégias do filme, a auto-reflexividade, comparável ao que Bill Nichols considera uma quarta fase do cinema não ficcional que busca deixar patente o que esteve implícito o tempo todo, “o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a ‘realidade’” (NICHOLS, 2005, p. 49) ou, ainda, compreendida como um processo que pretende “evitar que o significado acabe no dito e mostrado” (MINH-HA, 1993, p. 104).

Mas além deste aspecto da auto-reflexividade, poderíamos apontar aqui outra função estratégica que a exposição do processo de produção assume em **O Prisioneiro da Grade de Ferro**. Dissemos acima que na montagem as imagens dos profissionais do cinema e dos detentos são mostradas sem nenhuma distinção, fato este que mereceu destaque entre críticos e teóricos. Esta escolha também constituiria um diferencial em relação à experiência de Raulino em Jardim Nova Bahia, no qual esta distinção é patente na própria qualidade das imagens. Contudo, em muitas das cenas feitas pelos detentos, vemos a câmera e seu operador e, em seguida, a imagem captada por essa câmera, numa espécie de montagem tradicional de plano/contraplano. Novamente poderíamos perguntar se esta auto-reflexividade não cumpriria em muitos momentos a função de uma “alter-reflexividade”, um recurso “gramatical” utilizado para distinguir as cenas produzidas pelos detentos.

Acima dizíamos que era possível identificar alguns grupos de temas recorrentes, evidentemente esta seleção não esgota a riqueza do filme, mas serve como guia para sua análise. Vejamos a seguir como esses grandes temas são mostrados ao longo do filme e a forma como estes se estabilizam no que chamamos de polifonia utópica do filme.

### **3.3      *Esporte e música***

Após a apresentação do rap já descrita acima, na introdução do Pavilhão 8, FW dirige-se com a câmera na mão ao campo de futebol. O plano está fechado em sua mão e logo se abre enquanto acompanhamos FW e Kric “pelo Carandiru de verdade” rumo a um campo de futebol. Ao fundo, junto com a locução em off ouvem-se os ruídos característicos de uma “pelada”. Esta é a primeira aparição do futebol, tema recorrente em quase todos os pavilhões.

Evidentemente, em um país cuja própria definição de esporte por vezes é confundida com esta modalidade, isto não é de se estranhar. Porém, o que é interessante ressaltar aqui é a presença constante do esporte e sua primazia na imagem que os detentos desejam representar e que também ganha igual notoriedade na montagem de Sacramento. Junto com a música, o esporte, quer seja diretamente ou por meio de sons ao fundo, referências, etc., perpassa praticamente todos os “momentos de realidade”.

Podemos apontar para dois aspectos importantes desta presença marcante: primeiro, o esporte e a música possibilitam uma aproximação do espectador com o detento, atuam na constituição de um sujeito capaz de se tornar interlocutor do espectador, ao apelar para uma noção muito difundida nos meios dominantes (no “sensacionalismo barato”) de uma suposta “identidade nacional” baseada no binômio música-esporte. Por outro lado, a primazia do esporte nas imagens identifica-se com uma concepção moral do esporte, enquanto elemento democratizante, integrador, uma concepção patente em inúmeras reportagens dos meios de comunicação dominantes que apontam para o esporte como meio de inclusão social, uma forma de “afastar os jovens das drogas” e “ocupar seu tempo livre”. No bloco seguinte, essa concepção fica ainda mais explícita quando “seu João”, detento que treina boxe na academia do pavilhão 2, comenta que:

O detento que frequenta a academia “se habitua a vim naquele horário, a cuidar do corpo, cuidar da mente. É outras idéias, né? Não digo que vai corrigir, né? Não sei, aí

vai da cabeça dele, mas pelo menos o horário que ele tá aqui, vocês mesmos podem presenciar, ninguém tá fumando maconha, ninguém tá fazendo nada errado” (O PRISIONEIRO..., 2003).

Outra cena extremamente eloqüente neste bloco ocorre em seu encerramento, FW entra no prédio, é acompanhado pela câmera enquanto sobe as escadas e, finalmente, mostrado observando a cidade através das grades. É marcante, neste momento, a semelhança das janelas dos prédios ao longe com a própria vista das janelas das celas da prisão, imagem esta que é imediatamente contraposta na penumbra do anoitecer, enquanto ressoa ao fundo a música "Ave Maria", música efetivamente executada às 18 horas no presídio. Ao som de "Ave Maria", ainda, vemos as janelas das celas de fora para dentro, vislumbrando fragmentos de humanidade, conversas, velas, roupas penduradas, etc. e, finalmente, um plano geral da cidade visto a partir do complexo, onde se destacam a lua, alguns prédios, a passagem do metrô e um enorme sentimento de solidão.

Além do esporte, dizíamos acima, a música tem um importante papel em **O Prisioneiro da Grade de Ferro**, especialmente, mas não exclusivamente, o rap. Quase todas "as mensagens" são cantadas pelos detentos, em verdadeiros videoclipes musicais. Logo no início do filme, este tom fica claramente definido, quando ouvimos FW cantar:

Código de honra essa é nossa voz  
Comunidade carcerária, somos nós  
Código de honra essa é nossa voz,  
O nosso som é hip hop  
O rap é nossa voz.

Parece estar claro, agora, que o "português correto"<sup>16</sup> não poderia ser a voz dos detentos.

---

<sup>16</sup> Ver página 29

### **3.4      *Trabalho, educação e arte***

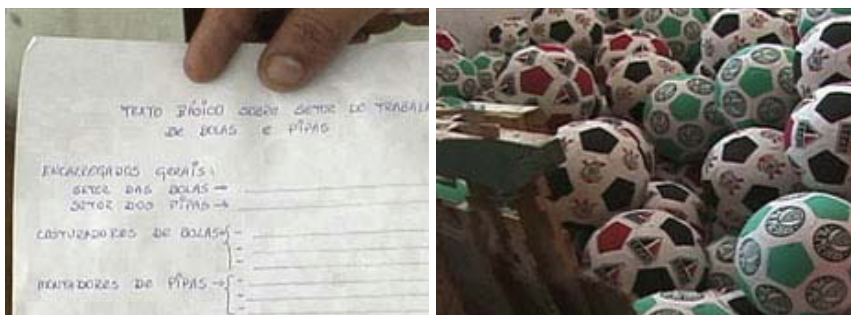
Outras imagens constantes ao longo do filme que merecem destaque para elaborar a estratégia do texto referem-se principalmente ao trabalho. Os momentos mais marcantes, nesse sentido, encontram-se, sobretudo, no primeiro bloco destinado ao pavilhão 5, embora também haja referências nos blocos dedicados ao 8, 7, 2 e 9. No Pavilhão 5, no entanto, sua presença assume um caráter mais narrativo, quando somos apresentados a um panorama que inclui uma série de ocupações dentro do presídio. Aqui fica patente uma espécie de concepção ética e moral do trabalho enquanto elemento transformador, integrador e criador de um senso de cidadania, enfim, o trabalho como aquele que ocupa a mente, afasta o homem dos erros e o constitui enquanto humano. O trabalho como aquele que dota de um caráter de permanência a “futilidade e efemeridade da vida humana”.

O trabalho produz um mundo «artificial» das coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro de suas fronteiras habita cada vida individual, embora este mundo se destine a sobreviver e transcender todas as vidas individuais. (...) O trabalho e o seu produto, o «artefato humano» emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano (ARENDT, 1987, p. 335).

A cena da faxina do pavilhão 7 é bastante elaborativa neste sentido, quando os detentos já munidos de vassouras se reúnem ao redor de um porta-voz que afirma:

Nós pede o apoio da sociedade perante a imprensa e do mundo social lá fora, que nós somos seres humanos, nós trabalha, nós ganha nossa remissão, então tudo que a imprensa divulga lá do lado de fora não tem nada a ver. A realidade é o que vocês estão mostrando aqui, ó. Nós somos seres humanos, nós somos trabalhador, cumpridor do nosso dever... (O PRISIONEIRO..., 2003)

De volta ao panorama de ocupações feito no pavilhão 5, vemos o protético em ação, enquanto comenta que aquilo lhe ocupa a mente e o ajuda a “tirar sua cadeia”, Marco, o desenhista que cobra quinze reais por cada desenho técnico, Robson, quem constrói uma maquete de um galeão português, e, finalmente, o processo de confecção de bolas de futebol com os escudos dos maiores times de São Paulo. Esta última seqüência, dedicada à fabricação de bolas de futebol, é mostrada como um processo duplo, pois além dos próprios planos exibindo a fabricação das bolas, vemos também o processo de produção dos planos, incluindo o roteiro feito à mão pelos detentos com as indicações de corte, ângulo, etc. É interessante neste ponto remeter à análise de Bernardet (1985, p. 115) sobre o filme de Raulino, a qual destaca na montagem o contraponto entre o trabalho do cineasta e o de seu personagem.



*Cena da fabricação das bolas mostrado como processo duplo, contrapondo o trabalho de realização videográfica e de manufatura*

Já a educação formal não aparece em muitos momentos no filme, no entanto, a seqüência da sala de aula no Pavilhão 5 é especialmente esclarecedora para o intuito desta análise. Temos aqui outro “momento de realidade” com uma montagem rica em significações. A cena tem início dentro de uma sala de aula com um plano aberto mostrando o recinto, os alunos sentados de costas para a câmera e o professor dando explicações na frente da lousa. O som direto da aula aos poucos vai se fundindo com uma música cantada em *off* por um detento. Ao som de uma adaptação de “Batendo na porta do céu” de Zé Ramalho, há um corte para um plano fechado sobre os livros que repousam nas estantes, que

supostamente estariam na sala de aula, pois ainda se ouvem as palavras do professor. Desfilam títulos variados da literatura mundial, como "O Estrangeiro", "A Brincadeira", "A sepultura de ferro", "A morte fala baixinho", "A dimensão política da mulher", "Injustiça", entre outros, enquanto ouvimos a adaptação cantada pelo detento para a já mencionada música: "...no futuro nunca mais vou estudar, o mal dentro de mim já cresceu, me sinto até batendo na porta do céu..." (plano mais aberto dos livros na estante). Especulando novamente sobre uma significação possível (não exclusiva ou única), não poderíamos ver neste contraste entre a instituição que os livros clássicos empoeirados representam e a música um questionamento preciso sobre a suposta função (re)educativa do presídio e sua notória "falência"?

Este momento remete a outra cena, do bloco destinado ao pavilhão 2, em que os detentos recém-chegados são recebidos em uma palestra de triagem. Um funcionário, com trejeitos e forma de falar que permitiriam comparações com um "professor de cursinho", faz um breve discurso de recepção para os detentos (e para a câmera, não nos esqueçamos), no qual enfatiza principalmente o termo reeducando, termo, segundo ele, correto para definir o status dos recém-chegados. Nesta cena, os planos na maior parte do tempo enquadram a nuca dos detentos que ostentam um corte de cabelo padronizado, rapado embaixo apenas. Em outros momentos vemos pernas balançando em sinal de impaciência, mãos inquietas e outros fragmentos de ansiedade. O palestrante é mostrado poucas vezes, com maior destaque para o momento em que profere a palavra reeducando, seguido de uma expressão facial bastante enfática e cômica. Adiante falaremos mais sobre o contato com as autoridades durante o filme.

A arte é basicamente representada no filme por meio da música, especialmente o rap, principal portador da voz do detento na imagem que este busca representar de sua realidade, e das artes plásticas, especialmente o desenho, a pintura e a escultura. Esta segunda modalidade artística tem maior presença no bloco destinado ao pavilhão 6.

Após um plano fechado sobre algumas pinturas sacras e laicas, conhecemos Carlos, Romualdo, Lenno e Adilson, todos dedicados à pintura ou à escultura. Um dos momentos desta sequência que seria útil destacar é a apresentação de Adilson. Esta começa com um plano americano que o mostra ao lado do colega, enquanto desenha e fala calmamente: “Meu nome é Adilson Martins Dias, meu prontuário é 153.550, estou na casa de detenção há... faixa de três anos.” Neste momento, há um corte para o entretítulo sobre a tela preta que identifica o personagem: “Adilson”. Simultâneo ao entretítulo em off, Adilson continua: “Artigo 121, co-autoria de homicídio...”. Novo corte para um plano fechado sobre o desenho e em off ouvimos agora: “eu gosto de desenhar mais assim... momentos em que eu queria estar. Aqui estão meus filhos... eu tento me colocar lá através do desenho.”

Evidentemente, não é o intuito do filme em nenhum momento identificar claramente os crimes que cada detento cometeu ou sua situação criminal, contudo quando esta aparece, a vemos lenificada como um indício secundário apenas.

Pouco depois temos outra sequência muito interessante, na qual Lenno pinta na parede um retrato do subcomandante Marcos e a sigla EZLN. Enquanto Lenno pinta na parede, a partir de um pequeno retrato, ouvimos em *off* a voz de outro detento: “Eu queria deixar uma mensagem para meus filhos, que tudo que eu fiz e que eu tô pagando hoje, e eu nem tô pondo a culpa em ninguém, mas eu fiz pra procurar a melhora deles também, pra dar um mínimo de conforto. E mesmo assim não consegui... por enquanto, né.” Após este pequeno desabafo, vemos o plano aberto de Lenno posando ao lado do “subcomandante Marcos”, um corte e, finalmente, um plano bastante fechado sobre seu rosto.



*“Eu queria deixar uma mensagem para meus filhos, que tudo que eu fiz e que eu tô pagando hoje, e eu nem tô pondo a culpa em ninguém, mas eu fiz pra procurar a melhora deles também, pra dar um mínimo de conforto”*

Acima falávamos como a situação criminal dos detentos era lenificada pelas imagens e pela montagem. Um exemplo ainda mais claro deste modo de exposição pode ser observado na seqüência em que um detento é avaliado na Comissão Técnica de Classificação que deve determinar se ele terá direito ao regime semi-aberto ou não. O detento, William Guimarães de Sousa, entra na sala para a entrevista, a câmera está posicionada atrás do técnico de modo que vemos somente sua nuca e o próprio detento de frente. Após perguntar o nome, número de prontuário, pavilhão e artigo, o funcionário lança uma bateria de perguntas como:

Você sabe com que idade você largou das fraldas?  
Já fez algum tratamento psiquiátrico, psicológico ou neurológico?  
Tem alguém querendo te prejudicar ou perseguindo?  
Você é amigo de alguém importante, assim tipo Bill Clinton ou Madonna?  
Você estudou?  
Tem profissão?  
E como é que você se envolveu com as drogas?  
Em razão disso tudo por que praticou os assaltos?  
E qual é o benefício que você está pensando?

Todas essas perguntas e outras mais são mostradas em um crescendo, com cortes constantes que não nos deixam ver a resposta do detento, apenas alcançamos a ver reações iniciais às perguntas, uma coçada na cabeça, uma

expressão confusa, etc. A única pergunta cuja resposta podemos ver é a pergunta final: “E qual é o benefício que você está pensando?”. “Regime semi-aberto”, responde o detento. As perguntas claramente não têm a menor possibilidade de obter informações determinantes para uma decisão verdadeiramente ponderada. No entanto, o que nos interessa aqui é o efeito cômico e opressivo que a montagem provoca, as perguntas, como “Você é amigo de alguém importante, assim tipo Bill Clinton ou Madonna?”, sucedem-se cada vez mais rápido com cortes secos que nos permitem vislumbrar apenas expressões confusas do rosto do detento e a nuca do funcionário “opressor”.

Ao término da entrevista, temos uma elipse que nos permite ver a carta, escrita à mão e lida em voz alta pelo detento, na qual seu pedido é indeferido. Vemos o rosto do detento terminando de ler a carta com uma expressão resignada e temos um novo corte para a carta no trecho em que se encontra a palavra sublinhada “indefiro”.

O indeferimento, ficamos sabendo com a leitura da carta, baseia-se na alegação de que o requerente demonstra imaturidade psíquica, crítica inadequada sobre o delito, egocentrismo e percepção apenas de seus prejuízos. A cena seguinte é o depoimento de outro detento explicando que os técnicos que vão ao presídio uma vez ao dia, ficam sentados em seu cantinho e são os que detêm o poder de determinar quem sai e quem fica. Nós, espectadores, não sabemos nem podemos saber se a informação sobre a maturidade do detento procede ou não, nem é nosso intuito aqui entrar no mérito desta questão. O que importa dizer aqui é que a montagem é bastante explícita em apontar a opressão e incoerência dos critérios utilizados, embora não fosse impossível supor que o detento de fato tivesse demonstrado um interesse somente por seus prejuízos, como em muitos outros momentos do filme podemos observar.

Evidentemente, não cabe aqui discutir o quanto o filme alcançou aquilo que Paulo Sacramento chamou de “maneira muito objetiva de manipular esses momentos de realidade”, muito menos discutir a falência do sistema carcerário que o texto fílmico desenha com maestria. Nossa proposta aqui foi identificar uma

estratégia, a qual chamamos acima de polifonia utópica, e pô-la à prova na análise de alguns dos elementos presentes no filme. Qualificamos a estratégia de utópica nos termos expostos acima, de uma tentativa de transferir a autoridade para o pró-fílmico e tornar invisível a produção de significados, os quais se relacionam constantemente com a ideologia dominante, por meio do que seria uma autoria plural. Insistimos, é coerente com a voz do realizador, detentor último do poder na construção e legitimação do texto fílmico, tanto por meio da montagem como por meio do processo de treinamento e interação com os detentos, como esperamos ter demonstrado acima. Neste mesmo sentido, Trinh T. Minh-ha (1993, p. 105) nos lembra:

A necessidade de deixar de lado a noção de intencionalidade que domina a questão do "social", bem como da criatividade não pode, portanto, ser confundida com o ideal da não-intervenção, com o qual o realizador, tentando se tornar o mais invisível possível no processo de produção de significado, promove a subjetividade empática em detrimento do questionamento crítico mesmo quando a intenção é mostrar ou condenar a opressão<sup>17</sup>.

A multiplicidade das vozes é crucial em termos estratégicos para buscar a "maneira mais objetiva possível de manipular esses momentos de realidade", mas em nenhum momento podemos esquecer como essas vozes se conjugam em uma voz harmoniosa, com intenções conscientes e inconscientes muito precisas. Talvez o grande mérito de Paulo Sacramento tenha sido justamente essa capacidade de dialogar com os detentos de uma forma realmente aberta. O que presenciamos ao longo de todo o filme é como os presos vão se constituindo enquanto sujeito não apenas para o espectador, mas para os próprios realizadores. O ponto de chegada do filme é a constituição de um sujeito "humano" dotado de direitos e absolutamente negligenciado pelo sistema, uma revelação resultante do próprio contato com os detentos.

---

<sup>17</sup> Tradução própria.

O próprio Paulo Sacramento salienta em sua entrevista à revista Contracampo como o filme se desdobrou até certo ponto de uma maneira inesperada:

(...) a gente conseguiu nesse filme justamente falar de certos assuntos sem estarmos predispostos a falar deles. Por exemplo, um dos grandes problemas, que me incomodava muito quando fui para a cadeia era a questão da reincidência, por que é que as pessoas voltam, não conseguem emprego depois[...] Na verdade a gente vai atrás desses assuntos e daqui a pouco a gente está fazendo um filme mostrando a parte da droga, e de repente o cara no meio da sua preparação, ele sozinho, dentro do seu imaginário, sente a necessidade de falar justamente da projeção da vida que ele não tem e do porquê dele estar fazendo aquilo, sem que a gente tenha que ir lá e pedir (ENTREVISTA..., 2004).

Certamente, está patente no filme essa predisposição a dialogar com os detentos, e quando afirmamos que a voz do realizador se sobrepõe a todas as vozes, admitimos que ela não é dada a priori. É, antes, construída a partir do contato com seu objeto. No fim, como afirma Sacramento “o que salta aos olhos é que a médio ou longo prazo só sobra a falência do sistema, a sua impossibilidade de existir.” Tudo isto “salta aos olhos”, como as “emoções simples e óbvias das imagens da dor”, no entanto, releva como aquele objeto que se constituiu como sujeito tem interesses específicos, (re)produz constantemente significados que não se separam da história, do contexto histórico, da “existência de partidos políticos de esquerda ou de direita”, como afirma Nichols (2005, p. 53) em seu artigo “A voz do documentário”:

Não é apenas uma questão de semiótica, mas de processo histórico. Aqueles que estabelecem significados (indivíduos, classes sociais, a mídia e outras instituições) aparecem por dentro da história propriamente, muito mais do que na periferia, espiando como deuses. Portanto, paradoxalmente, a auto-referencialidade é uma categoria comunicacional inevitável. Uma classe não pode ser membro de si mesma – é isso que nos diz a tipologia lógica. No entanto, na comunicação humana, essa lei é necessariamente violada.

Aqueles que estabelecem significados são membros da classe dos significados conferidos (história).

Paulo Sacramento tinha de início uma questão que o incomodava, a da reincidência, “por que é que as pessoas voltam, não conseguem emprego depois”, conforme afirma em sua entrevista. O filme tomou outros rumos, o da construção de cotidiano normal (e do trabalho, deveríamos acrescentar) dentro dos presídios, um cotidiano abandonado pelo restante da sociedade que reflete exatamente a falência de um sistema, um sistema que deveria... reeducar, evitar a reincidência. Eis que retornamos ao círculo de dar e tomar<sup>18</sup>. “Aqueles que estabelecem significados são membros da classe dos significados conferidos (história)”, mas isso não quer dizer que estejamos aprisionados em meio a uma rede de significados rígidos enraizados em uma realidade histórica inabalável. É uma história “ficcionalizada” a partir de uma realidade política que a torna verdadeira, realidade política que, por sua vez, não existe ainda, mas é “ficcionalizada” a partir de uma realidade histórica<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Referência ao comentário de Trinh T. Minh-ha para quem “A propriedade é um círculo monótono ao redor de suas exigências de dar e tomar” (Minh-ha, 1993, p. 107).

<sup>19</sup> Refraseio de uma citação de Foucault presente no prólogo da edição espanhola de “Foucault” de Gilles Deleuze (1987, p. 14): “A história é ‘ficcionalizada’ a partir de uma realidade política que a torna verdadeira, uma política que não existe ainda é ‘ficcionalizada’ a partir de uma realidade histórica”.

## 4 Titicut Follies e a espetacularização

**Titicut Follies** talvez constitua o caso que, em um primeiro instante, mais deixa "transparecer" a nossos olhos suas estratégias discursivas, não por oposição a outras metodologias que se empenhariam com mais esmero em ocultá-las, mas em função de todo um debate sobre a possibilidade de mediação do real por meio de um texto fílmico que tem como principais prerrogativas a exclusão de comentários, da voz *over* e da narração verbal, o uso de tomadas longas com tempo dilatado e a exposição de detalhes "não-significantes" (ARTHUR, 1993, p. 122) para a criação de um efeito de realidade. Hoje, este tipo de abordagem é rapidamente debelado com base na denúncia de sua ingenuidade.

Certamente, será necessário analisar este filme tendo em vista tais estratégias, mas tentaremos relacioná-las com as circunstâncias de sua existência e possibilidades em um determinado momento histórico, a saber, aquele que envolve a produção de **Titicut Follies**. Este filme serve-nos como exemplo mais pungente de um estilo associado a um modelo observacional ou direto, marcado pelas características acima, que, embora se encontrem menos presentes nos documentários atuais, ainda têm grande prevalência em reportagens, matérias jornalísticas e produções televisivas. Da mesma forma, podemos encontrar "momentos do mais puro cinema direto" na composição híbrida de muitos filmes contemporâneos. Em **Notícias de uma guerra particular**, filme com uma estrutura híbrida que recorre a diversas fontes de autoridade, a sequência inicial do bloco Caos, talvez aquela encarregada de amarrar todas as elaborações racionais anteriores com um apelo direto à emoção, apresenta as características frequentemente associadas a esta abordagem. São imagens de uma perseguição no morro, um dos traficantes consegue escapar em meio a rajadas vindas de

todas as partes, a narração da cena é feita por um jornalista presente no local, dispensando uma narração over adicionada na montagem.

Será, portanto, indispensável percorrer os caminhos da crítica à ingenuidade da abordagem característica do cinema direto. Contudo, tentaremos ver como suas estratégias se perfilam no contexto de um debate interdiscursivo com outros saberes e buscar, em uma espécie de fenomenologia da imagem, entender de que maneira a questão da mediação do real pode ser pensada historicamente. Isto é, seria possível falar sobre imagens, como se falássemos da mesma essência, hoje e na década de 60? Poderíamos pensar que uma imagem não representa o mesmo hoje e então, em função de nossa percepção do imagético, da maior difusão das imagens e da maior familiaridade com técnicas de montagem.

No capítulo anterior, destacávamos a declaração de Paulo Sacramento sobre como os presos estavam audiovisualmente educados pela televisão. Não poderíamos admitir que hoje as pessoas estão mais "educadas" audiovisualmente não só em relação à imagem e seus efeitos, mas quanto a sua produção e até mesmo em relação à presença dos dispositivos de captação? Certamente, os questionamentos sobre a possibilidade de mediação do real via imagens levantados a respeito do cinema direto são pertinentes em qualquer época, mas tentaremos refletir, escapando da dicotomia real/representação, sobre como as imagens poderiam ter adquirido um status diferente decorrente de seu extenuado uso.

Dizíamos acima, citando Susan Sontag, que a foto é hoje comparável a um provérbio para a memória coletiva, capaz de evocar fatos específicos a partir de uma imagem que se converte em signo; nesse sentido a foto de Capa retratando a morte de um soldado legalista remete imediatamente à guerra civil espanhola<sup>20</sup>. Da mesma forma, devemos considerar a presença maciça da fotografia nas paisagens urbanas, bem como nossa familiaridade com a

---

<sup>20</sup> Exemplo citado por Susan Sontag em Diante da dor dos outros (2003, p. 11).

montagem por meio de tecnologias cada vez mais voltadas à criação de “efeitos de realidade”. Por último, ligar a televisão hoje também nos oferece um caso bastante eloqüente no que se refere ao papel das imagens. As transmissões de TV parecem hoje inundadas de um barroco insaciável que preenche a tela com inúmeros elementos visuais adicionais à imagem principal. Mesmo nos telejornais, a tela incorpora o logotipo da emissora, o GC com legendas referentes à matéria sendo exibida ou, em muitos casos, a outras matérias, imagens da previsão do tempo ou cotação da bolsa. Todos esses adendos parecem mostrar que só a imagem seria insuficiente para o espectador, numa espécie de diálogo com o visual distribuído em quadros tão corrente nos sites de internet. A imagem, enfim, não basta.

Como poderíamos considerar a exibição de imagens de sofrimento num contexto como o descrito acima, em que o espectador parece estar bastante familiarizado não só com a exibição de imagens de natureza variada, mas também com as técnicas de montagem e efeitos especiais? Ver a silenciosa e inquietante imolação de um monge budista, o tiro à queima-roupa flagrado por câmeras de segurança, o esmagamento do “vilão” com um guindaste, tudo isso não pode ser inócuo para o imaginário coletivo. Até que ponto os efeitos de imagens como as de **Titicut Follies** poderiam ter semelhante dimensão abstendo-se do comentário, do adendo, na torrente de imagens de sofrimento a que estamos expostos? Na já citada entrevista com G. Roy Levin (1971, p. 315), Wiseman destaca:

Em minha opinião, o país parecia **relativamente inexplorado do ponto de vista fílmico**, portanto meu interesse em fazer filmes não é político no sentido de tentar vender ou inscrever-me em um ponto de vista conservador, radical ou moderado, mas sim descobrir qual era minha atitude diante do material do filme.

Seria difícil pensar em qualquer parte dos Estados Unidos hoje como uma zona pouco explorada audiovisualmente e considerar uma frase como esta. A imagem, a produção de imagens, talvez não estivesse ainda tão incrustada no público nem naqueles que protagonizariam os filmes. Mas tudo isto, no entanto,

não passa de especulação anacrônica, não pretendemos com isso pôr à prova a eficiência de qualquer metodologia, mas sim pensar a imagem do real fora de uma ontologia possível, pensar a impossibilidade de mediação do real, nesse sentido, não como uma categoria alicerçada sobre a dicotomia entre representação e realidade, mas sim sobre a própria indissociabilidade entre essas dimensões.

A realidade e sua representação, separadas artificialmente segundo o modelo de oposições binárias positivistas, acomodam uma série de questionamentos a respeito da mediação do real através de imagens ou qualquer forma de linguagem. A crítica à linguagem, a qualquer modo de representação, como um enquadramento fragmentado e seletivo, necessariamente subjetivo, conduz a reflexões acerca da totalidade da própria noção de realidade. A realidade só pode existir em relação de dependência com a percepção humana, isto é, podemos admitir a existência de um real independente da nossa percepção, mas essa nos é inacessível, indiferente. Todo real só existe para nós enquanto realidade humana, e nessa dimensão já está inevitavelmente "maculada" pela linguagem, pela representação, pelas imagens, pelas fotos (hoje) enquanto provérbios de evocação de outras experiências. O real só existe mediado pela nossa experiência, a qual por sua vez é necessariamente social.

Muito já foi dito sobre a subjetividade de qualquer tipo de representação, admitida em qualquer debate sério sobre o documentário. Mas nem sempre se leva em consideração a presença da representação na realidade, isto é, relevam-se as relações entre o dizível e o visível, relações de determinação embora isto não implique uma redutibilidade deste último ante o primeiro<sup>21</sup>. No mesmo sentido, poderíamos contextualizar a afirmação de Trinh T. Minh-ha (1993, p. 94) acerca do que o próprio realizador vê:

O observador social perfeitamente objetivo não pode mais ser o modelo zelosamente preservado entre

---

<sup>21</sup> "Foucault diz que existem relações entre o enunciado discursivo e o não discursivo(...) o enunciado tem a primazia(...) mas primazia nunca significou redução." (Deleuze, 1987, p. 77) – (tradução própria).

documentaristas hoje em dia, mas a cada transmissão, ensina-se ao público, ao homem comum, que Ele é o primeiro e principal Espectador.(...) Portanto, embora a percepção do realizador possa ser rapidamente reconhecida como inevitavelmente pessoal, a objetividade da realidade do que é visto e representado permanece inquestionável.

O que é apresentado, desta forma, mantém seu status de evidência, quer a observação seja considerada objetiva ou subjetiva. A representação como ação, que mobiliza significados, mantém-se oculta e perdida na dicotomia representação/real.

Em sua entrevista para G. Roy Levin, Albert Maysles afirma que não considera que tente fazer filmes para criar um melhor entendimento, pois suas motivações não são intelectuais (LEVIN, 1971, p. 280). Wiseman, por sua vez, não vê seus filmes como uma tentativa de vender qualquer ideologia, somente seu ponto de vista a respeito do que encontra nas filmagens (Ibidem, 315). Assim como Paulo Sacramento, não considera seus filmes resultados de uma postura política. Diz, ainda, que sempre começa um filme com uma visão ideológica, mas mantém-se aberto e esta se modifica em consequência de sua experiência no contato com a instituição. Admite, desta forma, uma postura ideológica que, no contato com as "evidências" se transforma, e isso supostamente seria patente aos olhos do espectador, fazendo do produto final um texto fílmico em aberto que o distinguiria da propaganda, de uma imposição ideológica sobre a experiência ou distorção da experiência para ajustá-la à ideologia.

A partir das afirmações destacadas acima, tentaremos seguir dois caminhos na análise das estratégias discursivas de **Titicut Follies**, o primeiro relacionado ao tema das escolhas metodológicas que pretendem deslocar a autoridade para o texto fílmico, tornar "invisível o processo de produção de significado" (MINH-HA, 1993, p. 94), enquanto o segundo caminho refere-se à ampliação da noção de uma fenomenologia da imagem esboçada acima, o qual evidentemente se relaciona com o primeiro.

## 4.1 ***A espetacularização e os papéis de sanidade e insanidade***

A sequência inicial de **Titicut Follies**, sequência escolhida para nos apresentar a Instituição Correcional de Massachusetts, é bastante explícita com relação ao que encontraremos em sua continuidade. A primeira cena traz um espetáculo organizado dentro da própria instituição em que os detentos apresentam um número musical, cantando uma marcha marcial, utilizando figurinos de uma banda militar e pompons similares aos utilizados por líderes de torcida. Nesta sequência caracteriza-se também o movimento de câmera mais corriqueiro durante todo o filme, um rápido zoom out a partir dos “protagonistas” do número até alcançar o plano aberto que nos permite ver todo o conjunto musical. Após alguns instantes, a câmera começa a percorrer o caminho inverso, num lento zoom in, até fechar-se ao máximo sobre o rosto de alguns dos personagens. Toda esta movimentação é feita sem grande preocupação com a estabilidade da câmera, pequenas tremidas e ajustes de foco são nítidos, no intuito de gerar os “efeitos de realidade” e legitimar a honestidade do realizador. Os planos fechados têm, ainda, um importante papel na exposição de uma subjetividade dialógica, conforme o próprio Wiseman enfatiza ao dizer que sua visão ideológica se modifica com a experiência, pois se mantém aberta (a um “diálogo” com seu objeto). O *zoom in* é utilizado como “um correlato formal do desejo de mergulhar em um estado psicológico e interno, atendo-se, por outro lado, a uma fachada de casualidade” (ARTHUR, 1993, p. 123).



*Seqüência inicial de Titicut Follies com número musical encenado por detentos. Movimento de zoom-out até a máxima abertura é sucedido por um zoom in até o plano fechado sobre o rosto do interno.*

Ao fim do número musical, entra no palco um oficial fazendo as vezes de apresentador do show. Entra pedindo palmas à platéia e seu gestual e trejeitos, aumentados pelo plano fechado, o tornam uma figura inevitavelmente cômica, cujo ponto culminante é uma piada sobre dois besourinhos.

O cenário do filme todo já está desenhado logo na seqüência inicial: as figuras de autoridade e dos detentos ganham os contornos de papéis bem definidos, que ressaltam e põem em jogo constantemente a oposição entre sanidade e insanidade. O plano fechado sobre o oficial que faz as vezes de mestre de cerimônia, destarte, amplifica a comicidade do personagem e parece nos remeter de imediato a perguntas sobre a figura de autoridade no âmbito institucional. A esse respeito, Wiseman insiste em justificar suas escolhas como questões estéticas<sup>22</sup> e, não se trata de pôr em questão as intenções, mas o que fica é o efeito provocado pelo plano fechado e os significados que ele mobiliza. No final desta seqüência, o oficial conclui sua piada e, em meio às risadas, retira-se para trás do pano: fim do prelúdio e início do espetáculo **Titicut Follies**, quando veremos o então mestre de cerimônia atravessar o quadro já vestido com o uniforme de policial enquanto os detentos se despem constrangidos para a revista.

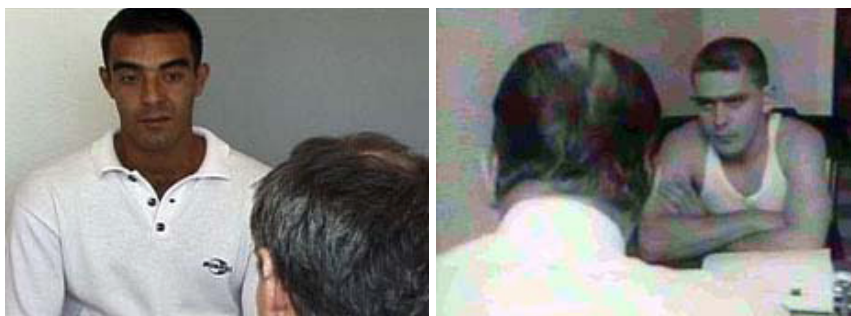
Após a cena da revista dos detentos, temos talvez um dos pontos mais importantes sobre a simbologia que um plano pode exercer na montagem de um texto fílmico, um plano que traduz com muita clareza a postura do realizador diante das figuras de autoridades retratadas no filme. Praticamente o mesmo plano, que se veria quase 35 anos depois em **O Prisioneiro da Grade de Ferro**, já comentado no capítulo anterior. Novamente temos aqui um interrogatório a um detento, cujo objetivo é determinar o seu estado mental. As perguntas são

---

<sup>22</sup> G. Roy Levin (1971, p. 322 - 323) questiona este tipo de enquadramento utilizado em High School, ao que Wiseman replica que as escolhas foram estéticas apenas.

realizadas por um profissional de saúde numa entonação mecânica típica do trabalho que se fez rotina. Novamente, a câmera está posicionada atrás do profissional, vemos apenas sua nuca, alguma movimentação e, à sua frente, o interrogado cuja face podemos ver.

Certamente, há diferenças importantes entre as seqüências de cada um dos filmes. Enquanto Wiseman prioriza uma série de constantes zoom in e out, que tenta a todo custo nos levar à máxima subjetividade do personagem, de planos e contra-planos fechados sobre o rosto dos interlocutores, bem como a integridade da ação, não interrompendo as falas em nenhum momento, o filme de Sacramento prefere planos mais abertos e uma abundância de cortes que restringem o interrogatório às perguntas e provocam um enorme efeito cômico e de opressão, já comentado acima. Mas a semelhança do posicionamento da câmera atrás da figura de autoridade, no início da seqüência, tem muito a dizer a respeito da postura do realizador. Nós, espectadores, estamos atrás da figura de autoridade, observamos tudo sobre seus ombros, vemos somente o rosto do outro, do oprimido. Estamos a salvo, apenas observando, do ponto de vista do opressor, o outro naquela *mise-en-scène* descabida.



À esquerda interrogatório em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, à direita, o interrogatório em *Titicut Follies*.

Não pretendemos fazer uma análise plano a plano do filme, contudo a montagem em **Titicut Follies** requer uma atenção cuidadosa, posto que nela esta patente a construção de um texto que joga constantemente com a produção e manipulação de significação. Ao final da seqüência do interrogatório, no qual o

interrogado revela seu envolvimento em uma série de casos de pedofilia, temos um plano mais longo e fechado sobre o rosto do profissional inquisidor. Detrás da cortina de fumaça que se forma a partir de seu cigarro, vemos um rosto incomodado com a presença da câmera, muitas vezes seu olhar se dirige a ela, mas, novamente, como acontecia com o "mestre de cerimônia" da abertura do filme, o mais marcante é seu tique nervoso na região dos olhos que o força a pressionar as pálpebras repetidas vezes. Quase mecanicamente sem pausas, como em uma espécie de mantra, o profissional de saúde faz uma série de perguntas sobre a sexualidade do interrogado. Logo temos um corte seco para um plano fechado sobre o rosto de outro detento em outro local que, enquanto balbucia que desejaria ter suas "bolas arrancadas", apresenta um tique bastante parecido, embora mais exagerado. Retornamos ao interrogatório e, serenamente, o detento interrogado admite saber que está errado, mas afirma que "esse é seu jeito". Após enumerar uma extensa lista de crimes, o profissional pergunta se o detento não acha que precisa de ajuda, ao que este responde que sim, mas que não sabe onde encontrar essa ajuda. Finalmente, o médico sentencia: "Acho que você pode encontrá-la aqui". A réplica imediata a isso nos é dada rapidamente por Wiseman, com um novo corte seco para um plano fechado sobre o rosto do detento que havia pouco dizia desejar sua castração olhando diretamente para a câmera. O plano se abre e revela outros detentos, todos olhando diretamente para a câmera.

Esta seqüência de planos novamente reitera o questionamento que permeia todo o texto fílmico a respeito da oposição entre sanidade e insanidade, autoridades médicas e detentos, da ineficiência de uma instituição, da "falência de um sistema que salta aos olhos", enfim.

Todo o filme é construído na forma de um espetáculo que se abre com a apresentação musical dos detentos e com o humor do oficial encarregado de comandar a cerimônia. A montagem do restante do filme segue a mesma lógica de apresentar ao espectador a *mise-en-scène* que, em última instância, é um componente constituinte da própria vida institucional. Nele, os papéis são

definidos com base na oposição sanidade e insanidade e a tênue fronteira que separa estes estados psíquicos.

Dentro desta perspectiva espetacular, a música também adquire um status central, de elo entre as seqüências, os personagens e o próprio realizador. É nesse clima que o detento pedófilo é conduzido calmamente até sua cela, despe-se e entra, deixando para trás a porta que se fecha. A câmera inquieta de Wiseman, no entanto, invade a cela através da portinhola de vigilância para nos deixar ver como o detento se dirige a uma janela iluminada até tornar-se uma silhueta triste apenas, complementada pelo som ao longe de um trompete. O próximo plano nos revela a origem do trompete, um detento toca o instrumento no jardim ensolarado da instituição enquanto outros detentos aproveitam o banho de sol. A estrutura do filme repete basicamente esta intercalação entre pequenos números musicais e vemos, em seguida, outro detento em um dueto emotivo com uma cantora na televisão.

O teatro continua e os papéis de sanidade e insanidade também permanecem constantemente desafiados pelas seqüências. Os oficiais estabelecem um diálogo de provocação com um dos detentos que não arrumou seu quarto, o perturbam com a mesma pergunta até obterem gritos do detento, fazem perguntas sobre seu passado, estabelecem um diálogo normal para logo voltar a provocar sua ira, parecem divertir-se. Parecem poupar-lhe trabalho a Wiseman<sup>23</sup>. Mas logo a música é novamente posta em foco, o próprio detento irado e constrangido parece sapatear nu em sua cela, logo um dueto ainda mais esclarecedor entre o “mestre de cerimônia” e outro detento.

A religião entra em cena, vemos o padre, no mesmo tom mecânico que a voz da autoridade assume ao longo de todo o filme, ministrar a extrema unção a um detento, nós, espectadores ocupamos novamente a posição do observador sobre os ombros do padre. Tão logo se encerra o sacramento, o corte nos leva

---

<sup>23</sup> Paul Arthur (1993, p. 123) comenta como os realizadores no cinema direto delegam a tarefa de intervenção. No caso de *Titicut Folies*, os guardas mostram-se bastante solícitos nesse sentido.

para a pregação a céu aberto de um detento sobre a indignidade dos homens que ostentam postos sacros, a qual é interrompida somente por um cântico em louvor ao padre Mulligan, ao bispo e até ao rabino, entoado por outro detento que se encontra de cabeça para baixo!

A montagem com base em contrastes para enfatizar a tenuidade da oposição entre sanidade e insanidade prossegue e outro momento que merece destaque é a discussão entre um detento cujo diagnóstico é esquizofrenia paranóica e uma figura de autoridade médica. Neste debate, o detento oferece argumentos bastante lógicos para ser removido dali e reconduzido à prisão. Sua argumentação, totalmente coerente, põe em dúvida os métodos de avaliação da instituição, porém, é debelada com certo desprezo e ironia pelo médico que, por sua vez, não se preocupa muito com a coerência de seus argumentos. No entanto, o contraste para o qual desejamos chamar a atenção não se encontra na discussão entre os dois, mas sim na própria estrutura do texto fílmico. Assim, como na seqüência que contrapõe os tiques nervosos do médico e do detento na seqüência comentada acima, logo após esta discussão, Wiseman insere um caloroso debate sobre a política internacional dos EUA entre dois detentos. Mais uma vez, a fragilidade dos papéis de sanidade e insanidade é enfatizada pela montagem.

Este mesmo contraste se estende quando uma junta médica ouve o detento com esquizofrenia para avaliar a procedência de seu pedido. Outra vez, somos apresentados à situação a partir de um fragmento, de um plano fechado sobre o médico que preside a sessão, o qual fala ao telefone sobre assuntos pessoais. Sua conversa, fora de contexto, provoca estranheza e é sucedida pelos argumentos do detento sobre sua situação mental, os quais são novamente desprezados, com o veredicto de que a dosagem do medicamento deve ser aumentada. A razão parece não estar no lado da sanidade.

## 4.2 *O corpo performático e o corpo morto*

No espetáculo que Wiseman orchestra e nos oferece, o corpo tem um papel central e veremos como se constitui em um corpo performático e, ao longo do filme, transforma-se em um objeto morto manipulado pela instituição. Já insistimos na importância da música no texto fílmico de **Titicut Follies**, praticamente toda a narrativa elaborada é pautada por pequenos números musicais. Quando não vemos um número musical, no entanto, a performance continua em foco em pequenos rituais, pregações e conversas “não-significantes”. É nesse contexto que o detento pregador adquire uma importância cênica, a cerimônia do jantar em que as enfermeiras pela primeira vez aparecem é inserida, os policiais dialogam com os detentos em tom de provocação, o médico responsável pela junta médica citada acima fala ao telefone antes de comandar a sessão que determinaria o destino do detento esquizofrênico, etc.

Wiseman, em sua entrevista para G. Roy Levin, diz não acreditar que as pessoas tenham alterado seu comportamento em função da presença da câmera, baseando esta conclusão no fato de elas quase não olharem para a câmera, não alterarem seu gestual, suas posturas:

Mas a maioria das pessoas não consegue alterar suficientemente seu comportamento para agir diferentemente de como normalmente o faz. E não acho que isso seja verdade somente para os sujeitos de meus filmes; é verdadeiro para a maioria de nós. Não temos um repertório tão grande de gestos, palavras e sentimentos. É necessário ser um grande ator como Laurence Olivier para ser um comediante em uma peça e o Mercador de Veneza em outra. A maioria das pessoas não tem a possibilidade de contar com esse leque, por isso, não acho que as pessoas possam alterar seu comportamento na presença do equipamento ou do realizador do filme. Em qualquer caso, as pessoas atuam de forma mais característica do que menos (LEVIN, 1971, p. 319).

É evidente que tal asserção confunde a dimensão física e exterior do comportamento com conduta. Em maior ou menor medida, todos os personagens exercem um grande controle sobre seu gestual diante da câmera, administram bem sua presença. Por vezes, podemos notar certo constrangimento diante do equipamento, olhares furtivos ou diretos, insatisfação com sua presença, mas em geral a atuação parece ignorá-la. A presença da câmera, no entanto, propõe outro tipo de alteração, aquela que se relaciona com as condutas e a moralidade. Certamente, a introdução de uma câmera num ambiente adiciona uma dimensão moral, a conduta vigiada é aquela que em maior ou menor grau busca corresponder às expectativas do espectador (expectador). Poderíamos alegar que em qualquer relação social e, até mesmo nos momentos de maior intimidade, todo indivíduo tem incorporado em sua conduta uma moralidade que a molda, mas a câmera cumpre uma função de amplificação desta dimensão coercitiva.

Em **Titicut Follies** os "atores" parecem cientes desta dimensão, mas sobrepõe-se a ela uma espécie de gozo com a exibição de sua imagem, que talvez possamos resumir no prazer de protagonizar o espetáculo patente no desempenho do oficial que assume o papel de mestre de cerimônia. "Willy and... Meeeee!", grita exultante diante dos aplausos a seu dueto musical com um detento. A dimensão moral de controle dos excessos e condutas parece em muitos momentos estar sobrepujada pela situação performática que o encontro com o realizador propicia.

Levantamos, acima, a hipótese de que as pessoas estivessem de certa maneira menos treinadas audiovisualmente, parafraseando Paulo Sacramento<sup>24</sup>, afinal o país (EUA) estava "relativamente pouco explorado por filmes"<sup>25</sup>. Há uma série de condutas, portanto, que certamente se relacionam com a destreza de

---

<sup>24</sup> Ver citação na página 29: "(...) porque eles já estavam muito educados áudio-visualmente, pela televisão" (Entrevista, 2004).

<sup>25</sup> Ver citação na página 45: "Em minha opinião, o país parecia relativamente inexplorado do ponto de vista fílmico(...)" (Levin, 1971, p. 315).

Wiseman de ocultar-se no diálogo com seu objeto, mas poderíamos pensar que muitas delas revelam aspectos pertinentes a essa dimensão moral da câmera.

Nesse sentido, afirma Wiseman que nenhuma das pessoas retratadas faria qualquer coisa que não considerasse moralmente aceitável diante das câmeras – o que não quer dizer que não deixariam de fazer o que considerassem inaceitável. Ainda assim, o modo como os policiais provocam os detentos verbalmente em muitos momentos, o modo como o médico conduz a alimentação induzida do detento e principalmente a repercussão do filme, censurado durante anos no país, permitem inferir que não se trate de um olhar anacrônico lançado à luz de valores morais atuais. Um exemplo desse tipo de abordagem seria falar sobre a presença do cigarro durante todo o filme: a cortina de fumaça é constante, o cigarro é admitido em todos os ambientes, até mesmo durante a referida alimentação induzida quando o médico despeja o líquido no funil sem soltar o cigarro. Evidentemente, não poderíamos ignorar como o cigarro nos anos 60 não era posto em questão como um elemento prejudicial nem em qualquer política de conduta institucional. Mas, em função da censura, contemporânea ao lançamento do filme, e de toda a repercussão que o filme teve para a revisão das próprias práticas institucionais, também seria negligência ignorar como a familiarização com os dispositivos audiovisuais possa ter como correlato um aguçamento de sua dimensão de controle moral. É difícil imaginar hoje, por mais que isso possa ocorrer com frequência dentro de qualquer instituição, que o médico, diante das câmeras, realizasse a alimentação induzida nas condições expostas por Wiseman, sem luvas, utilizando manteiga na falta de vaselina e fumando durante toda a operação.

A “educação” audiovisual em relação não só aos processos de montagem, mas também a essa amplificação da dimensão moral, talvez seja hoje a concretização virtual do panóptico de Jeremy Bentham que, em vez de uma “grande torre no centro, circundado por uma série de prédios divididos em níveis e celas” (RABINOW, 1999, p. 43) que se tornam “pequenos teatros nos quais cada ator está só, perfeitamente individualizado e constantemente visível” (FOUCAULT,

1999, p. 166) é substituído por uma presença ou, antes, pela possibilidade da presença de um dispositivo de captação ávido por pequenos flagras. As câmeras de vigilância, dos documentaristas em busca de “momentos de realidades”, das reportagens atrás de polêmicas imediatas, presenças fundadas na “liberdade do cidadão adimplente que sustenta as instituições”<sup>26</sup>, criam condições de controle semelhantes à perfeição arquitetônica do panóptico<sup>27</sup>.

O corpo performático, em **Titicut Follies**, é exposto ao máximo, nu e manipulado, como brinquedo de uma instituição que não delega poder às figuras de autoridade, mas antes se constitui como uma máquina em que estão “todos enredados, tanto os que exercitam este poder quanto aqueles que estão sujeitos a ele” (FOUCAULT, 2000, p. 219). Nessa categoria, não há manipuladores e manipulados. Autoridades e detentos são atores a serviço de um mesmo mecanismo institucional que oprime por si só. Não há opressores, somente opressão.

A sequência da alimentação induzida por sonda é bastante impactante e tem muito a dizer sobre como Wiseman se relaciona com o corpo em seu filme. O detento, sem comer há três dias, é levado para a sala onde será alimentado. Somos informados que isso é algo corriqueiro pela fala dos policiais e que, além desse, há outros três detentos que precisarão passar pelo procedimento. O detento é amarrado, mas não oferece a menor resistência. É um veterano nessa operação, informa-nos um policial. O médico lubrifica a sonda com um resto de

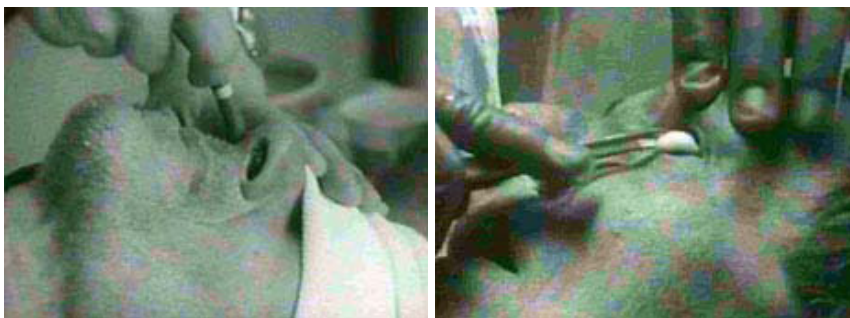
---

<sup>26</sup> Referência à justificativa legal de Wiseman para não pedir autorização de uso de imagem em seus filmes: “Não pego autorizações por escrito. Não pego autorizações por escrito desde Titicut Follies, de acordo com o conselho de meus advogados. A justificativa é esta: Os documentários que fiz até agora são sobre instituições sustentadas pelos contribuintes. Nosso ponto de vista é que os filmes são protegidos pela Primeira Emenda e os filmes são notícia tanto quanto aquelas veiculadas pelo New York Times ou pela *Life* ou pela televisão” (Levin, 1971, p. 319).

<sup>27</sup> Perfeição arquitetônica que, “(...)mesmo não havendo guardas presentes, o aparato de poder funciona efetivamente; como o prisioneiro não pode ver se o guarda está ou não na torre, ele deve comportar-se como se a vigilância fosse perpétua e total. Se o prisioneiro nunca está certo de quando está sendo observado, ele se torna seu próprio guardião.” (Rabinow, 1999, p. 43)

vaselina, pergunta se há outros lubrificantes na falta de vaselina: óleo, manteiga ou qualquer coisa que possa servir. O detento permanece bastante passivo enquanto a sonda é introduzida em sua narina até o estômago e o líquido é despejado. Neste momento, a montagem intercala imagens de um cadáver sendo preparado para seu enterro. Enquanto um, ainda vivo, é alimentado, o outro, já morto, é lavado. Esta montagem em paralelo é bastante eloqüente a respeito da transformação que se opera ao longo do filme.

Wiseman encontra um corpo performático em **Titicut Follies**, um corpo oprimido e manipulado pela instituição. Mas é um corpo passivo, um corpo que ao final de todo processo não é mais que um corpo sem vida, um títere a serviço de um poder impessoal. Testemunhamos, portanto, o encontro de Wiseman com uma vida institucional que se exterioriza pela performance, que manipula, lava, barbeia e alimenta os corpos, mas que no fim não são mais que corpos sem vida. Não é raro, portanto que a última seqüência do espetáculo seja um funeral. O corpo, antes lavado e preparado, é colocado em um caixão e conduzido até o cemitério por policiais e pelo padre Mulligan. Um plano aberto revela o ritual fúnebre realizado com o mesmo tom mecânico, sem vida e a serviço da instituição, já comentado acima. Os atores se retiram solenemente e resta somente o caixão. Fim.



*O corpo vivo alimentado (à esquerda) e o corpo morto preparado para o enterro (à direita) na montagem paralela de Wiseman.*

Se em **O Prisioneiro da Grade de Ferro** sugerimos que o que observamos foi a trajetória, diante dos olhos de Paulo Sacramento, desde um

prontuário carregado de números e dados até um sujeito com rosto e apelido, aqui acompanhamos Wiseman em sua trajetória do corpo performático, joguete de uma vida institucional opressora, até o corpo passivo, sem vida, manipulado, alimentado, lavado e, finalmente, enterrado.

Acima dissemos propositadamente que o funeral era a última seqüência do espetáculo, não do filme. No início desta análise, propusemos que o número musical e a apresentação do mestre de cerimônia constituíam o prelúdio para o espetáculo **Titicut Follies**. Da mesma forma, pensamos a última seqüência do filme como o epílogo deste espetáculo. Vida e morte encerram-se em sua trama, mas no epílogo os atores, detentos, policiais e enfermeiras retornam ao palco e agradecem aos espectadores enquanto o mestre de cerimônia se despede e puxa os aplausos. Agora sim, o espetáculo da vida institucional se encerra.

Bill Nichols (1981, p. 231), em sua análise de **Titicut Follies**, considera que o filme tem um caráter fragmentário que não se fecha ao redor de uma narrativa expositiva, mas antes associativa ou poética. Funda sua conclusão na ausência de uma cronologia lógica das seqüências que não permitem acompanhar as histórias dos personagens que apresenta. Aqui, identificamos pelo contrário, uma narrativa bastante linear, de um prelúdio a um epílogo espetacular, cujo personagem central tem sua trama desenvolvida do começo ao fim. É a história da opressão sem opressor que manipula, lava, organiza e, finalmente, enterra corpos inertes. Os pequenos personagens (o pedófilo, o pregador, o médico, o policial, etc.) são somente diversas facetas desse personagem central cuja trama somos conduzidos a acompanhar não pela voz de Deus ou pelo comentário, mas por uma montagem não menos assertiva.

## 5 Ironia e poesia em Ilha das Flores

**Ilha das Flores** certamente foi um marco tanto no âmbito nacional como internacional da produção cinematográfica, transitando pelos diferentes domínios do cinema e tendo grande repercussão e influência em produções ulteriores. Em tom de paródia, o filme constrói uma “narrativa” sobre a trajetória de um tomate desde o cultivo até seu triste desfecho na Ilha das Flores, desfecho este que se hibridiza com o que Da-Rin chamou de “a mais pura tradição do documentário” (DA-RIN, 2004, p. 202) ao trazer a público as injustiças sociais que ocorrem na ilha que dá nome ao filme.

As estratégias retóricas do filme e seu correlato impacto estão em grande medida relacionados ao que tentaremos definir como o espírito de uma época em que falar de política e buscar estruturar qualquer discurso crítico constituíam esforços hercúlanos diante da descrença e apatia crescente, lembrando que no mesmo ano de sua produção ocorria a queda do muro de Berlim com todo seu estrondo simbólico para a esquerda ocidental.

Da mesma forma, a própria linguagem encontra-se assaz embaraçada com as questões sobre a possibilidade de conhecer objetivamente o mundo, por um lado, e a diluição da subjetividade em infinitos jogos da linguagem por outro. Enfim, é nesse contexto que **Ilha das Flores** é lançado com grande repercussão como um curta-metragem que parece não caber na natureza supostamente modesta de tal categoria e desafiar as classificações de gênero ou domínio.

No âmbito de uma análise de estratégias do discurso no cinema não ficcional, **Ilha das Flores**, de Jorge Furtado, constitui um material muito profícuo para a pesquisa, dada sua natureza arredia às classificações de gênero, sua notável repercussão nacional e internacional, mas principalmente pelo tema

escolhido em uma época tão pouco atreita a discussões políticas e temas de grande controvérsia social. Também o método escolhido na abordagem deste tema faz do filme uma obra muito eloqüente no que se refere à análise das estratégias de legitimação de um texto fílmico, ao conotar em sua tessitura uma clara rejeição a qualquer postura panfletária ou ideologicamente definida.

Evidentemente, ao sugerir que a abordagem do filme rejeita o que chamamos de uma postura ideologicamente definida, não estamos tornando inócuo seu potencial crítico, mas, ao contrário, buscamos identificar como o filme trata da vida de seres humanos em condições de extrema precariedade sem deixar-se inserir em um debate político específico.

Independentemente da solidez teórica das diferentes correntes filosóficas e do pensamento nas ciências humanas que responderam pelos muitos “pós-ismos” (pós-modernismo, pós-estruturalismo, etc.) emergentes no final do último século, algumas características comuns a essas correntes fizeram-se sentir (ou “nasceram com” para não sugerir uma relação causal de mão única) nas diversas formas de expressão e de construção de conhecimento.

Uma das principais características dessas correntes de pensamento é justamente o ceticismo em relação ao potencial da racionalidade e de suas formas tradicionais de ordenamento do mundo, ceticismo este que poderíamos associar ao espírito da época de elaboração do filme. Nesse sentido, vale citar a descrição de Maria Célia Marcondes de Moraes, em seu artigo dedicado aos “pós-ismos”, sobre o discurso pós-moderno:

O discurso pós-moderno(...) coloca sob suspeita a confiança iluminista em uma razão capaz de elaborar normas, construir sistemas de pensamento e de ação e da habilidade racional de planejar de forma duradoura a ordem social e política. Questiona o sentido de uma racionalidade que se proclama fonte do progresso do saber e da sociedade, racionalidade vista como locus privilegiado da verdade e do conhecimento objetivo e sistemático. Critica a representação e a idéia de que a teoria espelha a realidade, bem como a linguagem como meio transparente para ‘idéias claras e

distintas'. Denuncia a falência do processo de modernização que, longe de cumprir suas promessas de progresso e emancipação, tornou-se força opressora sobre mulheres e homens, dominou a natureza, produziu sofrimento e miséria. Desconfia do humanismo, acusa a arrogância das grandes narrativas e sua pretensão a uma unidade onisciente" (DUAYER E MORAES, 1996: 5).

Se acima buscamos uma descrição do que identificamos como espírito de uma época, cabe ressaltar que tal identificação não tem o intuito de estabelecer uma espécie de princípio organizador capaz de dar unidade e homogeneizar a diversidade dos acontecimentos discursivos, delineando um todo contínuo e ordenado. Admitir um princípio dessa natureza anularia a singularidade, simultaneidade, sucessão e descontinuidade dos diferentes fenômenos da época sob análise, dando vazão ao ávido desejo de domar a história e controlar a afluência dos acontecimentos.

Contudo, não identificar relações entre os enunciados no interior de um saber ou em seu contraste com outros saberes, bem como tendências dominantes que, nas formas de pensamentos menos institucionalizadas, agem como mecanismos de validação ou aceitação, exclusão ou limitação, também nos conduziria a um olhar fragmentário pouco elucidativo. É nesse sentido que recorreremos ao termo espírito de uma época, enquanto uma tendência que em um determinado momento se torna dominante e passa a constituir uma pauta inevitável, quer seja para recusá-la ou abraçá-la, nos diferentes acontecimentos discursivos.

Feita esta ressalva, retomamos o cenário nefelibático tão pouco propenso ao estabelecimento dos alicerces axiomáticos de qualquer sistema de conhecimento pincelado acima para testar sua reverberação na produção cinematográfica, mais especificamente no domínio do documentário, domínio este fadado a transitar no limiar entre a irrefutabilidade da arte e a exigência de corroboração da ciência.

Neste contexto, tentemos imaginar por um instante o tipo de repercussão da abordagem griersoniana, com sua sobriedade positivista assaz pautada sobre uma ordenação racional dos eventos, aplicada a uma narrativa sobre a Ilha das Flores. Da mesma forma, a adoção de um estilo próximo ao cinema direto, suficientemente embaraçado com os questionamentos a respeito de sua capacidade de contemplar a realidade sem mediações ou reconstruções, especialmente quando a própria idéia de representação sucumbe à inesgotável edacidade dos questionamentos “pós-modernos”, seria insuficiente para mostrar e chamar a atenção para o horror da situação enfocada. O cinema verdade, a princípio menos vulnerável aos questionamentos sobre a oposição entre realidade e representação, justamente por reconhecer em seu âmago a inevitabilidade do processo de reconstrução da realidade, desvelando seu próprio processo de produção enquanto linguagem ou texto – isto é, que o realismo emerge não de uma fiel mimese do real, mas antes do reconhecimento de que este resulta de uma construção estética – parece não ter conseguido nunca se livrar de certa sensação de fracasso provisório como se, ao assistir ao resultado, o realizador se sentisse impelido a dizer “ainda não foi desta vez”.

A emblemática frustração de Morin na seqüência final de **Chronique d'un été**, após assistir com os atores-participantes ao resultado, parece retumbar até hoje como um veredicto inapelável. Igualmente emblemática foi a frustração de um de seus principais influenciadores, Vertov, diante da dificuldade de conseguir captar o mundo ou a vida como ela é. A frustração parece assombrar o que se denominou cinema verdade desde seus primeiros esboços, talvez porque embora admita que a representação seja sempre uma reconstrução estética do real, não é capaz de perceber a própria realidade como uma construção da qual não se separa, ficando, portanto, sempre à pueril espera da reconstrução perfeita.

Evidentemente, não se trata de fazer um julgamento a posteriori das escolhas feitas em contraste com todas aquelas que foram excluídas, mas não se pode deixar de avaliá-las diante do esgotamento das demais abordagens, quando estas passam a ser acusadas de “ideológicas”, pois os processos de produção de

significado são desnaturalizados<sup>28</sup>. O que buscamos identificar aqui é, a partir de um olhar histórico, de que maneira o filme debruçou-se sobre um tema como a vida de seres humanos em condições precárias e de exclusão quando havia “tão pouco, tanto na forma como no conteúdo da arte contemporânea, que a sociedade contemporânea considere intolerável e escandaloso” (JAMESON, 1983, p. 124).

Um filme, como **Ilha das Flores**, que tem como mote principal expor a vida de pessoas relegadas pelo sistema a uma situação inferior a de porcos, defronta-se diretamente com as questões acima na hora de definir suas estratégias. Afinal, como falar de seres humanos rebaixados a uma condição inferior a dos porcos na Ilha das Flores, no momento histórico pincelado acima, cujo principal traço talvez seja o ceticismo, não apenas com relação ao potencial da racionalidade diante dos próprios conflitos sociais, mas na própria constituição da linguagem ou do texto fílmico como meio capaz de abordar tais temas?

## **5.1      *O risível enquanto racionalidade possível***

Para tentar responder a essa pergunta, recorreremos a um comentário do próprio Jorge Furtado a respeito do elemento que consideramos aqui como a principal estratégia do filme, a saber, o humor:

A comédia, no filme, funciona como uma espécie de isca, de armadilha. **Ninguém está interessado em ver um filme sobre gente**<sup>29</sup> que sobrevive com a sobra da alimentação dos porcos, é um tema muito cruel. O espectador é atraído para o filme pela sua linguagem cômica e pouco usual e, quando percebe, o filme muda de tom. Mas aí já é tarde: todos querem saber como aquela história vai terminar, onde

---

<sup>28</sup> Neste processo que Trinh T. Minh-ha (1993, p. 100-101) considera como a substituição de uma fonte de autoridade não reconhecida por outra, quando uma determinada autoridade identificada com o mundo fenomênico é questionada.

<sup>29</sup> Grifo meu.

vai parar aquele tomate. Infelizmente estamos muito acostumados com a miséria, estamos acostumados a ver pessoas catando alimento no lixo em qualquer grande cidade brasileira. Acho que o contraste entre a comédia e o drama é um dos aspectos principais do filme, é o que torna o tema ainda mais chocante (O LIXO...).

O efeito é incontestável, o humor envolve os espectadores como uma espécie de armadilha e já quando estes estão imersos no filme o golpe é então desferido. Não bastava posicionar a câmera diante de tal barbárie, à qual, “infelizmente”, estamos acostumados, e deixar que esta fizesse seu trabalho. Não bastava apenas observar e levar a público imagens com as quais “infelizmente” já estamos familiarizados. Era preciso mais, pois as pessoas “não querem ver seres humanos em um nível hierárquico inferior ao dos porcos”. Jorge Furtado criou então uma verdadeira paródia que utiliza com ironia os cânones do cinema não ficcional tradicional, tais como, voice over, explicações causais bem definidas, asseverações precisas, imagens de livros escolares e outros recursos convencionais.

Consoante com Furtado, podemos dizer que o humor tem de fato uma função empática, semelhante a um longo exórdio que se livrou do ônus de ater-se imediatamente ao tema apresentado. No entanto, talvez seja necessário passar a uma análise das implicações e efeitos desta escolha e deter-nos uns instantes nos meandros da estrutura cômica utilizada e sua função como uma espécie de apelo a uma racionalidade desacreditada.

Para entender a importância do humor no filme, buscaremos entender a comicidade do filme adotando a perspectiva de Bergson em seu ensaio sobre o riso. Neste ensaio, cujo intuito é justamente compreender o que provoca o efeito de comicidade sem buscar fórmulas rígidas de localização do elemento risível, a ocorrência do riso é relacionada a certa insensibilidade e indiferença, pois este (o riso) “não tem maior inimigo do que a emoção” e requer “qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração”, dirigindo-se à “inteligência pura” (BERGSON, 1993, p. 18-19). Justamente por essa dimensão intelectual do riso, complementa

Bergson, este pressupõe também um entendimento prévio ou cumplicidade com o risível. Desta forma, ainda segundo o autor, para compreender o riso é preciso localizá-lo em seu meio natural, a saber, a sociedade, preenchendo certas exigências da vida em comum. Dados esses pressupostos, que poderiam ser considerados premissas do risível, Bergson estabelece na contraposição entre o automatismo ou rigidez e a maleabilidade ou o vivo o princípio último do qual emanam as situações cômicas.

Aceitando para fins analíticos tais aspectos do risível, a saber, a insensibilidade (indiferença), seu caráter intelectual e a contraposição entre a rigidez e a maleabilidade como princípios orientadores, poderíamos pensar a comicidade presente em **Ilha das Flores** em sua relação com a racionalidade e as questões da linguagem já apontadas acima. Em **Ilha das Flores**, a paródia tem o objetivo de criar dúvidas sobre as convenções do documentário tradicional e, portanto, pôr na berlinda os modelos de representação e argumentação associados à escola inglesa, fonte original da paródia elaborada no filme, mas apenas para reiterar seus apelos humanistas e desferir o golpe de misericórdia na seqüência final, sobre o qual falaremos adiante. Em sua aparência, na superfície apenas, burla-se da estrutura argumentativa do documentário tradicional, da rígida causalidade que muito além da narrativa, encerra a própria realidade retratada.

O riso advém, portanto, ecoando as hipóteses defendidas por Bergson, da rigidez da causalidade e da narrativa do filme, que estabelece conexões estritas entre acontecimentos tão variados como o cultivo do tomate, o polegar opositor, o “tele-encéfalo” altamente desenvolvido, etc. Sua eficiência depende de uma insensibilidade em relação ao objeto exposto (não podemos nos comover com os corpos das vítimas do holocausto sendo lançadas em valas comuns), de um entendimento prévio do espectador sobre a improbabilidade das causalidades desenhadas (é necessário saber que os japoneses não se distinguem dos demais

seres humanos por seus cabelos pretos, pelo formato dos olhos e pelos seus nomes característicos)<sup>30</sup> e da própria estrutura argumentativa ironizada.



*Quadros de Ilha das Flores, ilustrando as diferenças dos japoneses em relação aos demais seres humanos*

É curioso, neste contexto, como a estratégia de Jorge Furtado diante do que descrevemos acima como um ceticismo em relação à racionalidade repousa (ou antes, se agita) justamente sobre este entendimento prévio (racional) de um modelo explicativo. A paródia ao modelo griersoniano está mais próxima a um tributo a esta escola, o que fica ainda mais patente em sua seqüência final. Como afirma Da-Rin:

Ilha das Flores inscreve-se “na mais pura tradição do documentário: um argumento sobre o mundo, a imagem-documento, a finalidade social, o esquema particular-geral e o humanismo griersoniano... Do mesmo modo que na escola inglesa, a explicação da injustiça social não passa pelas contradições de classe, mas pelos valores liberais, e a exibição descarnada da miséria cede lugar à elegância formal” (DA-RIN, 2004, p. 202).

Nesta seqüência final o filme sofre uma ruptura estilística, abandonando seu tom paródico ao invocar o pior “inimigo do riso”, a saber, a emoção. Recorre a uma estética poetizada da miséria, utilizando técnicas com as quais “até o lixo fica

---

<sup>30</sup> Referência à narração do filme, comentada adiante.

bonito”<sup>31</sup>. Tal ruptura estilística, contudo, apenas reitera aquilo que fica patente durante toda a trajetória do tomate à qual acompanhamos desde o começo do filme. A assertividade da “imagem bela” reside na exclusão do debate sobre as injustiças sociais, apelando ao humanismo experimentado por todos nós, um “nós” posto a priori fora de questão.

## 5.2 *A colagem, o pasticho e os contrastes*

Outro elemento que merece destaque na análise de **Ilha das Flores** é sua composição na forma de pasticho, forma esta que envolve uma exposição de fragmentos de diversas fontes, misturados em uma espécie de “recozido” (RABINOW, 1999, 89) lingüístico. Jameson considera o pasticho como um dos traços que caracterizam o pós-modernismo, mas o diferencia da paródia com base num suposto esvaziamento de seu impulso satírico, que conferiria à imitação de uma determinada linguagem ou estilo “morto” um aspecto neutro, que não lhe contraporía um referencial de normalidade. Da mesma forma, atribui a existência dessa “paródia sem senso de humor” (JAMESON, 1983, p. 114) a uma impossibilidade de inovações estilísticas em nossa época. Isto é, quando já não há possibilidades de criar novos estilos não resta mais do que imitar os estilos mortos confinando, por outro lado, a arte pós-moderna ao passado, dado seu fracasso estético e criativo.

É difícil imaginar a montagem de **Ilha das Flores** como um pasticho que se aproximasse de tal neutralidade proposta por Jameson, como uma paródia que “perdeu o senso de humor”. Também é difícil imaginar hoje inovações estilísticas

---

<sup>31</sup> “Com uma lente 200, filmando a 60 quadros por segundo, até o lixo fica bonito. Qualquer coisa. A gente vê um mendigo desdentado no meio do lixo e diz: ‘que lindo’. A lente faz isso, e o final de Ilha das Flores é exatamente isso. Os mendigos, uma tele, uma trilha de fundo, e filmando em slow motion. Mas é necessário saber disso. Se a gente for filmar a mesma coisa com uma lente 32, velocidade normal e sem trilha, a gente não vai emocionar ninguém”. (O Lixo...).

que irrompam violentamente dentre o ecletismo, a pluralidade e o hibridismo das produções culturais atuais. No entanto, este tipo de postura arroga à contemporaneidade um status de completude que descarta a possibilidade de uma história-devir, atribuindo-lhe um peso museológico que contemplaríamos do alto de nossa integridade. É um contra-senso imaginar que uma inovação possa ser vislumbrada a priori, ela sempre será identificada a posteriori quando já fizer parte de nossa coleção de estilos reconhecíveis, caso contrário não será de fato uma inovação. Profetizar sobre inovações estilísticas é possível em qualquer época, prevê-las com certeza, não. Portanto, atribuir o recurso ao pasticho ao fracasso estético e criativo é deixar-se iludir justamente por aquilo que objetiva, isto é, por essa suposta supressão do texto significativo que o caracteriza como uma paródia neutra sem referência a uma normalidade.

Jameson, do mesmo modo, supõe, aludindo à esquizofrenia – que longe de ser um distúrbio, caracteriza-se como uma dádiva em termos artísticos que permitiria vivenciar um sempiterno e luminoso presente em detrimento de uma temporalidade tripartida entre passado, presente e futuro –, que as produções culturais possam basear-se na experiência de significantes materiais isolados e desconexos, isto é, do significativo que, por estar livre de sua relação com um referente externo, transforma-se em imagem. Novamente, podemos perceber como a imagem é compreendida em oposição ao processo de significação, que possibilita uma experiência direta e não mediada por significantes, que remete à noção de sentido que paira sobre a proposição e as coisas.

Mas observemos por alguns instantes como isto se opera nos exemplos, oferecidos pelo próprio Jameson, dos filmes *mode retrô*, nos quais abundam as “metarreferências a outras representações aplainando e esvaziando o conteúdo dos filmes” (RABINOW, 1999, p. 90). Nesses filmes, conforme ressalta Rabinow em sua análise destes exemplos, o significativo não flutua livre de qualquer referencialidade ao livrar-se de sua relação com um referente externo, mas sim passa a ter como referentes outras imagens (representações).

**Ilha das Flores** certamente não se enquadra nos exemplos de Jameson de filmes que desenvolvem uma estética pertinente a uma espécie de presente inesgotável e não identificável. Mas, ainda assim, recorre à paródia de um estilo desacreditado com a mesma esperança de alcançar uma imagem que por si só faz "saltar aos olhos" a injustiça que decorre na Ilha das Flores, quando "ninguém quer ver" seres humanos em posição hierárquica inferior a dos porcos.

Será útil neste ponto recorrer ao debate em torno das relações entre etnografia e surrealismo proposto por James Clifford no âmbito de uma produção modernista influente na década de 20. Em seu artigo sobre o que chamou de surrealismo etnográfico, Clifford define a estética surrealista como coleções curiosas, justaposições inesperadas que valorizam o fragmento e têm como base de sua formação o domínio do inconsciente, o exótico e o erótico (CLIFFORD, 1998, p. 133). Esta estética volta-se contra a naturalização da realidade, colocando a cultura e as normas em jogo como arranjos artificiais a serem desafiados. Para tanto, os surrealistas buscavam o contraste entre artefatos culturais tirados de contexto, procurando provocar uma sensação de estranheza em relação ao familiar. Isto é, em vez de procurar o familiar no outro, era uma atitude que se voltava para sua própria cultura com um distanciamento crítico por meio do "contraste gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho" (Ibidem, 137). Mas é importante ressaltar que nesse jogo de contrastes privilegia-se uma forma de "levar a cultura a sério, como uma realidade contestada – uma forma que incluía a ridicularização e o embaralhamento de suas ordens" (Ibidem, p. 137).

Nesse sentido, Clifford nos oferece o exemplo da revista *Documents*, uma "espécie de exibição etnográfica de imagens, textos, objetos, rótulos, um divertido museu que simultaneamente coleta e reclassifica seus espécimes." (Ibidem, p. 151), que se vale da colagem fortuita ou irônica de elementos para perturbar símbolos estabelecidos. Destaca, ainda, a seção da revista que se poderia identificar como um dicionário de definições inesperadas como, no exemplo mencionado por Clifford, o verbete da palavra homem:

Ele narra a análise química de um pesquisador sobre a composição de um corpo humano: ferro o bastante para fazer uma unha, açúcar o bastante para uma xícara de café, magnésio suficiente para tirar uma fotografia, e assim vai – valor de mercado: 25 francos (Ibidem, p. 151).

Falar de **Ilha das Flores** como uma obra impregnada de surrealismo seria bastante impertinente se partíssemos da perspectiva que supervaloriza o inconsciente e o aleatório na produção simbólica (ou de sentido). Tudo em seu texto fílmico nos remete a uma consciência irônica que “ridiculariza e embaralha a ordem” ou os cânones de um determinado estilo de linguagem.

As interpretações que superestimam o inconsciente como fonte da produção surreal, no entanto, ignoram as relações desta dimensão psíquica com a própria consciência e os interesses e desejos particulares. Na expressão artística o inconsciente só ganha vazão por meio da consciência e, neste momento, seu resgate já está inevitavelmente “maculado” pelas relações simbólicas. É como despertar-se e lembrar-se de um sonho, a lembrança em si já traz consigo os bloqueios, as manipulações simbólicas operadas pela consciência que se apressam em resgatar significados. Olhar hoje para filmes surrealistas dos anos 20 é um exercício curioso nesse sentido se observamos como se formam as leis da aleatoriedade. Com o uso do vídeo, é interessante pausar as cenas antes da aparição do próximo símbolo para tentar adivinhar o que se vislumbrará a seguir. Assim, à roda de um carro mostrada por um fragmento de imagem, sucedem-se pegadas na areia e, talvez, em seguida a areia de uma ampulheta. Eis que nascem os clichês.

Não podemos descartar o distanciamento de nosso olhar como um fator que permite ver clichês onde não existiam, mas passaram a existir. Talvez algum dia tenha sido original mostrar rodas de carros seguidas de pegadas na areia. Mas o que importa aqui é imaginar como essas imagens se difundem pelo inconsciente. Outra experiência interessante nesse sentido é brincar de associação de palavras: um exercício bastante utilizado na formação de atores consiste em lançar ao grupo uma palavra aleatória para que cada um, a partir de

uma associação livre, acrescente uma nova palavra. Ao final de um determinado tempo, o exercício é interrompido para que o grupo percorra o caminho inverso, o qual só é possível se as associações tiverem sido "imediatas". Nesse exercício, se nos propusermos a uma tentativa de adivinhação das palavras antes que sejam pronunciadas, não será surpreendente certo nível de acertos, afinal nossa experiência coletiva comum fará saltar uma série de associações clichês deveras impregnadas em nosso inconsciente. É ingênuo, portanto, imaginar o inconsciente como reduto último da pureza em oposição à artificialidade da cultura.

Independentemente dos processos que culminam na colagem serem conscientes ou inconscientes, **Ilha das Flores** é na maior parte do tempo esse dicionário ou enciclopédia ilustrada de verbetes inesperados com definições peculiares de todos os seus referentes:

Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos pretos e por seus nomes característicos(...) Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes, que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha, principalmente por duas características: o tele-encéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor.

Aqui o riso emerge de um entendimento prévio de um estilo muito familiar que recorre a este tipo de asseveração na constituição de seu texto e busca provocar um estranhamento capaz de ressaltar sua artificialidade. Mas, como enfatiza Clifford, ridiculariza e embaralha a ordem de uma cultura (no caso estilo) sem deixar de levá-la a sério.

Ainda sobre o paralelo entre a etnografia e o surrealismo, Clifford argumenta que enquanto "o humanismo antropológico parte do diferente e o faz compreensível... uma prática etnográfica surrealista, ao contrário, ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado. Cada uma destas atitudes pressupõe outra; ambas são elementos no interior de um complexo processo que gera significados culturais, definições de nós mesmos e do outro" (CLIFFORD, 1998, p. 167).

Em **Ilha das Flores**, certamente não estamos falando de etnografia, mas sim do processo pelo qual um estilo outrora naturalizado de linguagem, mas já desacreditado, tem sua artificialidade escarnada por uma atitude que, ainda assim, a pressupõe “no interior desse complexo processo que gera significados”.

No cerne dessa colagem irônica, também se destacam os contrastes que a montagem nos oferece entre a narração e as imagens. A constância do contraste não só escarnece a artificialidade da narração, mas afirma o seu contrário com o mesmo tom assertivo. Logo de início o tom contrastivo se impõe. Ao som de *O Guarani* de Carlos Gomes, composição que sucumbiu ao peso da oficialidade em função de seu uso diário na abertura da Voz do Brasil, o filme exhibe em seqüência as seguintes afirmações: “Este não é um filme de ficção. Existe um lugar chamado Ilha das Flores. Deus não existe.” Embora as duas primeiras frases possam pertencer a uma única ordem discursiva (científica), é bastante difícil considerar a terceira como pertencente à mesma ordem. Nesse sentido, também, ouvimos o narrador dizer que “o tele-encéfalo altamente desenvolvido, combinado com a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos, deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre eles... cultivar tomates”. Na pausa representada aqui pelas reticências, o filme intercala entre diversas imagens representativas do “progresso humano” uma seqüência de um cogumelo atômico. Outro exemplo de destaque é a seqüência que exhibe os corpos esqueléticos de vítimas do holocausto nazista sendo atirados em valas comuns enquanto a narração nos diz que “Os judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. São, portanto,... seres humanos.” Note-se que as reticências conotam aqui a mesma pausa acima, complementada por um acorde mais intenso e a imagem dos corpos distribuídos na vala.



*Imagens de judeus sendo lançados em valas comuns em um campo de concentração nazista*

Certamente não estamos falando do pasticho neutro de Jameson capaz de operar a suspensão da normalidade como referencial, mas sim questionando até que ponto o pasticho (ou paródia) não é uma pseudo-abstenção que, se suspende o referente externo, atrela sua referencialidade a outras representações, portanto, a outros mecanismos de referencialidade. Rabinow argumenta acerca deste ponto que não se pode resolver a crise das representações por decreto e retornar a modos anteriores, mas “também não podemos resolver a crise ignorando as relações entre formas representacionais e práticas sociais. Se tentarmos eliminar a referencialidade social, outros referentes vão ocupar o espaço vazio.” (RABINOW, 1999, p. 91). Se tentarmos eliminar a referencialidade política, outros referentes (políticos) ocuparão o espaço vazio.

Ainda no rastro de uma analogia com os debates sobre as representações etnográficas, será útil para entender a importância da ironia e do pasticho em **Ilha das Flores** incorporar o questionamento de Martin Roberts, numa crítica ao termo difundido por Clifford, a respeito da possibilidade de existência de um cinema etnográfico surrealista. Para Roberts, levantar tal questão implica, de fato, perguntar se:

(...) existe uma prática filmica etnográfica que se situe em uma relação de oposição a uma cultura dominante e que vise ser uma intervenção em uma luta de resistência a e, em última instância, liberação desta – uma prática, em suma, que busque transformar a vida e não apenas registrá-la (ROBERTS, 1996, p.84).

Evidentemente, não cabe transpor a pergunta para filmes que se proponham a abordar temas políticos, mas no caso específico que nos interessa aqui, a saber, **Ilha das Flores**, não poderíamos colocar o mesmo tipo de questionamento e reiterar a postura humanista griersoniana que aponta para as injustiças sociais e organiza suas estratégias em torno da possibilidade de *mostrá-las* a pessoas que não querem ver o seres humanos em posição hierárquica inferior a dos porcos.

Apontar a paródia em **Ilha das Flores** como a única estratégia possível diante do cenário de ceticismo e apatia em relação a debates políticos e ao potencial da racionalidade como princípio de ordenação política que caracterizou o final do último século certamente denotaria uma visão determinista da criação artística. Porém, é igualmente importante fazer esta contextualização do espírito da época, para evitar certos anacronismos e extrapolações típicas em muitas análises fílmicas quando se restringem ao processo de produção do filme apenas e ignoram o contexto histórico que o cerca.

É neste sentido que podemos concluir, afinados com Da-Rin, que a “estratégia retórica de **Ilha das Flores** coloca em primeiro plano a artificialidade do discurso cinematográfico e a natureza convencional da representação”. Identificamos esta estratégia, ainda, com o espírito de uma época, marcada pelo ceticismo e a apatia e como uma forma de colocar-se a priori fora do jogo dos discursos de sobriedade científicos e políticos, para não entrar em um debate ou confrontação com os espectadores, mas, antes, cooptá-los e trazer à tona “assuntos dispépticos que ninguém quer ver”. Enfim, estratégias “de poder cultural que avançam através da negação de conexões com fins políticos imediatos e, assim, acumulam capital simbólico e elevada posição estrutural” (RABINOW, 1999, 94).

No fim, resta apenas *O Guarani* executado por uma guitarra elétrica, seres humanos remexendo no lixo, em câmera lenta e aplainados por uma lente teleobjetiva e a conclusão de que ninguém é capaz de explicar a liberdade, mas todos são capazes de entendê-la... Afinal, a compreensão se dará, supõe Furtado,

dar-se-á por imagens, significantes sem referentes externos... (pausa para as imagens).

## 6 Conclusão

Nas análises filmicas acima, não fizemos mais que desvelar um processo de produção de significados. Contudo, poder-se-ia alegar que, na verdade, não fizemos mais que impor arbitrariamente uma leitura que identifica uma rede de significações, muitas das quais poderiam ser consideradas descabidas. Ainda que admitíssemos que todas as interpretações propostas aqui fossem errôneas, carregadas de anacronismos e de parcialidade, distorcidas para atender a interesses e desejos específicos, isso apenas corroboraria a impossibilidade de isolar a existência do texto fílmico de sua inserção no processo de apropriação, utilização, distribuição e exclusão nas práticas discursivas.

No prólogo da versão espanhola do livro Foucault de Deleuze, Miguel Morey faz uma citação de Deleuze e Guattari a respeito do debate acerca da morte do livro:

O livro deixou de ser um microcosmo à maneira clássica ou européia. O livro não é uma imagem do mundo, ainda menos um significante (...). Não estamos diante da morte do livro, mas sim diante de outra maneira de ler. Em um livro não há nada para entender, mas muito por utilizar. Não há o que interpretar nem significar (DELEUZE e GUATTARI, 1980, apud MOREY, 1987, p. 13).

Pensamos aqui no próprio debate acerca do cinema documentário e suas possibilidades de existência. Noël Carroll, em seu artigo Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism, empenha-se em rebater argutamente um a um os ataques inclementes de “céticos pós-modernistas” aos filmes de não-ficção, para, em seu corolário, restituir-lhes a objetividade. Para tanto, resgata constantemente, ao longo de seu texto, as conexões entre o cinema documentário e o discurso científico, seus exemplos referem-se quase sempre a filmes cujos temas são tão

controversos como a vida da cobra-cipó no sudeste asiático. Como sugere Brian Winston, os documentaristas – e podemos incluir aqui Carroll – não podem evitar de imediato os aspectos científico e demonstrativo da imagem produzida pela câmera, pois esses aspectos já estão embutidos no próprio aparato cinematográfico (WINSTON, 1993, p. 41).

No contexto aqui proposto, no entanto, não se trata de pressionar o discurso documentário rumo a limiares epistemológicos para restituir-lhe uma objetividade nostálgica, mas, antes, sugerir que não estamos “diante da morte do documentário, mas sim diante de outra maneira de vê-lo”. Sobre a noção de máquina de Foucault, diz-nos Deleuze: “as máquinas antes de serem técnicas, são sociais” (DELEUZE, 1987, p. 66). Claro está que por máquina não se refere a um objeto específico constituído por tais e tais engrenagens, é um mecanismo, abstrato, mas também concreto, dizível, visível e, mais, sensível! O cinema, antes de uma técnica, é social, o documentário, antes de um gênero é uma vontade, é uma luta.

As estratégias, portanto, não são mecanismos que obliteram intencionalidades, ou ocultam significados, antes os revelam, ou, melhor, os produzem. Nesse sentido, os significados jamais são cristalizados e estáveis, sempre se agitam sobre embates perenais, sejam eles dominantes ou não. Afinal, o que quer dizer que um significado seja dominante? Só pode sê-lo na medida em que é constantemente atualizado, desafiado, reiterado e ressignificado no campo do saber. As estratégias do discurso procuram “ressignificar nossos hábitos familiares com as imagens” (TEIXEIRA, 2000, p. 78), pois a familiaridade deve derivar justamente dos significados dominantes, da ideologia dominante como insta Claire Johnston<sup>32</sup>.

“Não há o que interpretar nem significar”, afirma Deleuze. Aqui, sem dizer o contrário, podemos sugerir que se trata exatamente de interpretar e significar. Não há o que interpretar, pois não há um segredo, uma essência

---

<sup>32</sup> Ver citação na página 30.

enraizada no estado das coisas a revelar, não há o que significar, pois não há um significado direto que remeta a um referente real. Mas quando reinserimos a instabilidade no significado, resgatamos seu caráter efervescente e proceloso, significação e interpretação deixam de ser processos discerníveis do próprio embate. Eis que podemos dizer então: tudo por interpretar, tudo por significar.

Sobre o uso de filmes em movimentos políticos, Gaines argumenta que estes em geral dirigem seu apelo aos sentidos e, desta forma, eludem o intelecto (GAINES, 1999, p. 92). Sugerimos aqui, ao longo das análises fílmicas, que cada um dos filmes apontava por meio de suas estratégias ao que chamamos de suposta supressão da voz do realizador. Contrastando-a com a argumentação de Gaines, podemos pensar de que maneira os filmes procuram eludir, se não o intelecto, uma postura ideológica, uma “situacionalidade” (RABINOW, 1999, p. 80), de que maneira podem dirigir-se aos sentidos, para, enfim, mostrar eventos que “suscitem emoções simples e óbvias”.

Jorge Furtado nos diz que ninguém quer ver pessoas revirando o lixo em busca de sua subsistência, porque estamos demais acostumados a ver tais cenas. Suas estratégias buscam fazer com que as pessoas queiram ver. De certa forma, fazer ver é domesticar, tornar visível o invisível, romper, enfim, com a familiaridade em relação às significações dominantes, mas tornar, assim, familiar o estranho. Os praticantes do cinema direto, talvez, tenham visto no ideal da imagem nua a possibilidade da evidência. Todo o debate sobre a impossibilidade de mediação do real por qualquer forma de imagem produzida por um artefato, bem como a familiarização com sistemas representacionais hoje dominantes, dificultam que se procure alicerçar sobre esta noção da imagem transluzente a objetividade de um texto fílmico. Mas, ainda assim, o legado da evidência se faz sentir, se já não mais no uso da imagem pura, na organização das estratégias discursivas em torno desta suposta supressão da voz ou, antes, “situacionalidade” do realizador.

Nesta pesquisa, debruçamo-nos sobre três filmes de épocas muito diferentes, cujo único traço em comum, a primeira vista, era o tema da exclusão

social. Seus métodos diferem largamente, mas, ainda assim, algo mais parecem ter em comum. Em **O Prisioneiro da Grade de Ferro**, identificamos a constituição de uma utopia de autoria plural como forma de fazer “saltar aos olhos” eventos simples e óbvios como a falência do sistema prisional. A idéia do filme, segundo Sacramento, surgiu da insatisfação em relação ao modo medíocre como a mídia tratava o assunto. Vimos como ao longo do filme o presidiário se constitui, diante dos olhos de Sacramento, como sujeito com um cotidiano de normalidade, marcado pelo trabalho, pelo esporte, pelo rap, pela arte. Reitera-se, assim, o valor ético de cada um desses elementos constituintes do sujeito, os quais são constantemente enfatizados pela “mídia medíocre”. Nada disso, porém, torna o filme inautêntico ou suspeito, a “voz” do outro é autêntica, reinserem-se, contudo, as tensões do contato com o realizador e com as significações dominantes nessa noção de autenticidade. **Titicut Follies**, para Nichols (1981, p. 211), aproximava-se de um modo representacional menos expositivo (afônico talvez) e mais associativo ou poético, mas aqui vimos como as fronteiras entre esses modos se diluem constantemente. Mas, novamente, não se trata de questionar a autenticidade da vida institucional “mostrada” naquelas imagens, reinserem-se também as tensões entre o contato com Wiseman e as significações dominantes. **Ilha das Flores** defronta-se com um mundo de espectadores que não “querem ver” e para eles prepara a armadilha do humor, para nela reiterar que é preciso ver aqueles eventos que suscitam “emoções tão simples e óbvias” por meio da “imagem-documento” (DA-RIN, 2004, p. 202).

Jameson, em *Postmodernism and Consumer Society*, sugere como dois dos principais traços do pós-modernismo a transformação da realidade em imagens e uma fragmentação do tempo em uma série de eternos presentes (JAMESON, 1983, p. 125). Talvez, possamos dizer que tais traços reverberam nas estratégias apontadas acima, não como um prognóstico que se concretizou ou diagnóstico preciso, mas como enunciados de uma mesma formação histórica. De fato, “mostrar eventos”, “fazer ver espectadores que não querem ver”, parece apontar para a transformação da realidade em imagens, mas no sentido de aprisionar o real em imagens, que não mais podem transformar-se. Da mesma

forma, não se trata de uma fragmentação em uma série de eternos presentes, mas, antes, em passados eternos, pois a imagem continua aí numa relação de exterioridade com a realidade, relação que permite a Jameson pensar em imagens que não têm como referente mais que outra imagem. Talvez seja o caso, portanto, de “antropologizar” as imagens, “mostrá-las o mais possível como sendo historicamente peculiares; evidenciar como suas reivindicações de verdade estão conectadas a práticas sociais e se tornaram, portanto, forças efetivas no mundo social” (RABINOW, 1999, p. 80). Enfim, mostrar como as imagens se tornaram realidade: de “ilusão do mundo tornam-se conhecimento do mundo” (TEIXEIRA, 2005, p. 74), mais que isso, tornam-se fabricação do mundo. Eis que retornamos à ilusão, mas a ilusão já não é falsidade... “é uma visão de mundo que se objetivou” (DEBORD, 1997, p. 14).

Acerca da experiência de Raulino em **Jardim Nova Bahia**, já referida acima, Bernardet (1990, p. 97) comenta que o mais importante da proposta era a situação na qual o realizador se encontra com a necessidade de romper com a dominância de sua própria voz. Neste mesmo artigo, dedicado a examinar documentários da década de 70, sobre o eixo de uma cessão da voz ao outro, Bernardet associa esta necessidade a um gesto de ruptura em relação a autoridades constituídas, especialmente aquela representada pelo estado repressor durante a ditadura militar, mas também do patriarca, do patrão, etc. Portanto, Bernardet faz um recorte histórico dos filmes documentários que se esforçam para romper com o autoritarismo e recusam, desta forma, a idéia de uma identidade forjada por um elemento “artificial” como o filme. Os filmes seriam capazes, segundo o autor, de alterar a relação entre o sujeito (realizador) e seu objeto, para criar uma situação dialógica que não submete o outro ao papel de uma categoria sociológica (BERNARDET, 1990, p. 106) com toda a violência que isso pressupõe.

Aqui, no entanto, não pensamos que o filme possa suprimir tal “violência” da submissão do outro, afinal se trata da “violência” da representação, a qual no fim recobrará sua autoridade quer seja por meio da onipresente voz de

Deus, pela voz irônica da paródia ou por uma polifonia heteroglota. Mas representação não supõe artificialidade ou falsidade e o que vemos se constituir não é um objeto que emerge livre das categorias sociológicas, mas sim um sujeito filme (documentário) que circunvaga ao redor da imagem evidência capaz de suscitar “emoções simples e óbvias”.

Evidentemente, ao apontar uma estratégia global que identificamos como suposta supressão da voz do realizador na tentativa da constituição desse sujeito, não estamos tentando restituir uma unidade ao cinema não ficcional a partir deste traço. Falar em suposta supressão da voz do realizador certamente geraria embaraços ao abordar um filme como **Di** de Glauber Rocha. Neste filme, não é o fato de a voz real (fisiológica) de Glauber Rocha estar presente do início ao fim que dificultaria tal associação, mas antes o fato de ser este filme um testemunho do realizador diante da morte de um amigo. Ao contrário das análises correntes, porém, não consideramos este filme uma carnavalização da morte ou uma tentativa de pensá-la em outros termos, parece, antes, um esforço do próprio Glauber de lidar com a perda. Não vemos um filme sobre a morte de Di Cavalcanti e sim sobre como Glauber reage a isso, a palavra e o som ganham uma dimensão predominante sobre as próprias imagens, explicitando a necessidade de restituir certa racionalidade ao evento que, como aponta Sobchack (2005, p. 127). , traz um significado de ruptura ou brecha diante desta racionalidade. Ocorre aqui algo semelhante ao que faz Arthur Omar em Congo. Segundo Bernardet, Congo é um filme sobre a Congada que, no entanto, mal mostra a própria dança, mas sim palavras, uma torrente de palavras que, ainda segundo Bernardet, remete ao universo urbano e mergulhado em livros do próprio Omar.

Neste filme sobre a congada, não haverá nenhuma imagem, fixa ou em movimento, de congada. O processo analógico recua a ponto de 114 dos 148 planos do filme serem constituídos por letreiros. E dos 34 planos que não são letreiros, apenas 24 são filmados ao vivo, sendo os outros fotografias fixas, páginas de livros ou fotogramas pretos ou brancos. (...) Nós, alfabetizados, universitários, urbanos, brancos, mantemos com a congada uma relação de exterioridade que será radicalmente e provocadoramente

expressada pela supressão total de sua representação (BERNARDET, 1985, p. 94-95).

Enfim, um filme sobre o olhar ocidental (“urbano, branco, etc.) do autor em relação à congada. Não é em vão que ambos os filmes são frequentemente “expurgados” para o domínio experimental.

Da mesma forma, poder-se-ia perguntar como contextualizar filmes auto-reflexivos, de intervenção ou os chamados filmes em primeira pessoa, que tanto se propagaram nos últimos tempos, em relação à idéia de uma tentativa de suprimir a voz do realizador. Nossa análise se restringiu aos casos particulares dos filmes selecionados não para extrair uma regra generalizante, não se trata agora de forjar novas relações com uma miríade de filmes que cada vez mais recorrem à hibridização. Pagaria a pena (ou a tecla) talvez submeter outros estilos a tal contraste, mas não com o intuito de enquadrá-los em uma regra. Fazê-lo seria buscar nesta regra o princípio organizador capaz de restituir a unidade a um domínio que não cessa de dilatar-se. Contudo, a análise dirigir-se-ia ao regime de verdade que pauta as escolhas dos realizadores como um “componente efetivo na constituição de práticas sociais” (RABINOW, 1999, p. 79) e discursivas.

Aparece, assim, o projeto da *descrição dos acontecimentos discursivos* como horizonte para a busca das unidades que aí se formam(...) O campo dos acontecimentos discursivos(...) é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas seqüências lingüísticas que tenham sido formuladas; elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda a capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito. Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2007a, p. 30).

Foucault, neste trecho, preocupa-se em distinguir a análise do discurso de análises lingüísticas que estabelecem regras rigorosas para o aparecimento de novos enunciados a partir de um conjunto de amostras "mesmo quando este tenha desaparecido há muito tempo" (Ibidem, p. 30). Não se trata de transpor para nossas análises um princípio orientador, mas aqui também não buscamos nos filmes analisados uma amostra que possa servir de regra geral para um cinema documentário. Antes os entendemos como esses "acontecimentos estranhos, ligados, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação da palavra (das imagens), mas, por outro lado, que abrem para si uma existência remanescente no campo de uma memória ou na materialidade do filme, por serem únicos, como todo acontecimento, mas abertos à repetição, à transformação, à reativação. Enfim, porque estão ligados não apenas à situação que provocam, mas, também, segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que os precedem e os seguem"<sup>33</sup>.

Nesse sentido, não procuramos extrair das estratégias discursivas identificadas uma regra rígida a partir da qual pudéssemos falar de cinema documentário, mas sim pensar a existência destas estratégias como imanentes a um campo do saber, que se relacionam entre si e redefinem constantemente a constituição desse mesmo campo.

Portanto, filmes de intervenção como os de João Batista de Andrade nos anos 60 ou, mais recentemente, de Michel Moore, pareceriam em um primeiro olhar desafiar a hipótese levantada para os três filmes analisados aqui. Mas se não se trata de extrair uma regra geral e forjar as particularidades para adaptá-las a ela, tampouco devemos ceder às aparências iniciais. Acima citávamos a idéia de uma estética do fracasso de Paul Arthur por trás dos "filmes teatralizados" (ARTHUR, 1993, p. 127) que, segundo o autor, confeririam uma "não autoridade" ao personagem realizador que lhe garantiriam a qualidade de um "homem comum"

---

<sup>33</sup> Refraseio do trecho em que Foucault amplia a distinção entre a análise de discursos e a análise lingüística ou a história do pensamento tradicional (Foucault, 2007a, p. 32).

(Ibidem, p. 128). Não precisamos adotar de imediato a visão de Arthur e converter esta citação de três linhas numa conclusão inapelável, mas de certa forma ela parece minar as aparências de uma presença cuja voz jamais seria possível suprimir. Os filmes em primeira pessoa da mesma forma imiscuem a figura do realizador e personagem ao máximo. Mas novamente estamos no campo das aparências. Seria preciso questionar até que ponto esses filmes são de fato em primeira pessoa, se não se fiam principalmente no “esquema particular-geral” (DARIN, 2004, p. 202) a partir de uma perspectiva desiludida a respeito das possibilidades de se falar do Outro. Se não é possível falar do outro, sem submetê-lo à “temível violência” da representação, volta-se para si mesmo, cuja autenticidade ninguém ousaria questionar, estabelecendo consigo mesmo uma relação de alteridade. Tudo isso, no entanto, não passa de uma especulação superficial, que mereceria uma análise com exemplos específicos, mas que surge, certamente, de inquietações que as próprias respostas aqui sugeridas à pergunta inicial suscitaram ao longo desta pesquisa.

Iniciamos esta pesquisa perguntando-nos como o cinema não ficcional poderia falar de situações de exclusão social, como se constituía sua voz ou suas vozes, neste cenário. Propusemos, então, que o faz, nos casos analisados, suprimindo a voz do realizador, e já não falamos de não-ficção, novamente emerge o termo documentário ao longo do texto, retomando seu vínculo com o termo documento. Mas o documento não como a evidência que remete imediatamente a um referente no real, estabilizado por um significado perene, mas, antes, como um “produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças” (LE GOFF, 1996, p. 536). Resgatamos assim outra conexão etimológica, a saber, aquela que remete ao termo latino *docere*, o mesmo termo que se agita na origem do termo *dócil*. Enfim, o documento resgata, neste contexto, sua vocação docente, como aquele que torna dócil e sujeita.

A idéia de sujeição, neste sentido, refere-se não apenas a submissão de possíveis adversários, mas também implica uma auto-sujeição. “A subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no

interior deles", afirma Deleuze, já não é uma existência na forma de sujeito, mas sim de obra de arte (DELEUZE, 1990, p.116). No contexto de nossa análise de uma suposta supressão da voz do realizador e deslocamento para o texto fílmico – e a adjetivação “suposta” conota um caráter tentativo e não descreve uma realização –, pensamos como, nos termos deleuzianos, ocorre essa transformação do sujeito em uma subjetividade obra de arte em filmes que abordam a temática da exclusão social.

Segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida [...]. Não a existência como sujeito, mas como obra de arte. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles (DELEUZE, 1990, p.116).

É difícil conceber a obra de arte no contexto desta pesquisa, como modo de existência capaz de resistir ao poder e furtar-se ao saber, a menos que equiparemos saber a conhecimento (epistemológico). O saber não apenas tenta penetrá-lo e o poder não apenas se apropria dele, mas, antes, o constituem como modo de existência. Com isso, não queremos dizer que não haja resistência possível, mas sim que pensar na obra de arte como linha de resistência em oposição a um saber a quem procura furtar-se e um poder que tenta possuí-la, é restituir novamente a idéia de um poder centralizado no sujeito conhecimento. A linha de resistência se encontra no próprio processo de constituição do saber, as relações entre forças determinam (não reduzem) o saber e este as atualiza e redistribui. A arte não se furta a este processo.

As estratégias identificadas nas análises fílmicas acima apontam justamente para esta constituição de um sujeito ou, melhor, subjetividade que deseja furtar-se ao saber, mas encontra-se com a tensão constante do processo de apropriação. Insistimos, ao longo do texto, na importância da vontade de “mostrar eventos que suscitem emoções simples e óbvias” que dispensam o comentário poético (ou de qualquer tipo). A imagem, enquanto evidência, é capaz

de fazê-lo, acreditou-se por um momento, mas aos poucos sua textualidade emergiu. A imagem devia ser então expandida. Bellour atribui ao cinema experimental uma vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica, o realismo da representação e o regime de crença na narrativa (BELLOUR, 1997, p. 176). Nos documentários aqui considerados, pensamos que essa vontade também está patente, mas não como uma maneira de escapar desses três efeitos da representação por imagens. Pelo contrário, são tentativas de restituí-los, ampliar cada vez mais a imagem documentária para que possa a cada momento restaurar sua possibilidade de analogia, realismo e narrativa, mesmo quando são estes os que se encontram em apuros na teoria da representação. Isto é, criar novas formas de significações quando a imagem cinematográfica já está imersa no campo das significações dominantes.

Em Cinema e Poéticas de Subjetivação, Elinaldo Teixeira, recupera o que chama de um “insight foucaultiano a respeito da incontinência discursiva com que, num dado momento, uma cultura promove e investe em algo, num objeto, numa imagem, num tema”. (TEIXEIRA, 2000, p. 75). Nos termos deste insight, Foucault propõe que o “solo epistêmico de uma dada configuração cultural se constitui desde uma rarefação e se transmuta desde uma saturação” (Ibidem). Teixeira remete-se neste artigo ao falatório ao redor do cinema nas últimas décadas do século passado, para sugerir que tal invocatório poderia indicar uma transformação na configuração atual do cinema. Com isso, atribui uma dimensão positiva e promissora às palavras de Peter Greenaway sobre o centenário do cinema: “Ainda não vimos cinema”. Da mesma forma, essa forma de ver a afirmação como bons augúrios apontaria para a “diluição de um regime perceptivo-sensorial da imagem cinema, quanto um estado de rarefação que desponta, a emergência de um regime mental-cerebral” (TEIXEIRA, 2000, p. 79).

Pensamos aqui, no entanto, no recente ressurgimento do ímpeto documentário e nos calorosos debates acerca de suas fronteiras. Insistimos, portanto, que se as fronteiras entre ficção e documentário se diluíram a tal ponto

que nenhuma argumentação atreve-se a buscar paradigmas capazes de alicerçar qualquer domínio, não vislumbramos aqui a "morte do documentário, mas sim uma outra maneira de vê-lo"<sup>34</sup>, nova forma esta na qual as estratégias não são apenas uma figura acessória para a constituição de um discurso. São imanentes à formação deste discurso, relacionam-se com as que as precedem e as seguem, redefinindo constantemente seu solo. Já não importam aqui o ideal de objetividade ou a artificialidade do textual, pois este é um fato social que não se alicerça sobre a dicotomia real versus representação. Portanto, diante da alquimia de Jameson (1983, p. 125) de transformar a realidade em imagens, transformamos novamente as imagens em realidade.

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (DEBORD, 1997, p. 14). A linguagem do espetáculo é constituída por sinais da produção reinante, a finalidade última dessa produção. (...)A realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real (Ibidem, p. 15). A sociedade portadora do espetáculo não domina as regiões subdesenvolvidas apenas pela hegemonia econômica. Domina-as como sociedade do espetáculo (Ibidem, p.38).

Tomamos os comentários de Guy Debord, para concluir, de forma provocativa, sobre a dimensão espetacular do documentário diante da dor dos outros. Em nossas análises, identificamos as estratégias dos filmes como a supressão da voz do realizador para deslocar sua autoridade ao pró-fílmico. Ao longo das reflexões, fomos sendo levados para pensar que esses esforços destinavam-se à (re)criação constante da imagem-evidência que pudesse fazer "saltar aos olhos eventos que suscitem emoções simples e óbvias", o que pressupõe um "nós" colocado à priori fora de dúvida. Também por outros termos, deleuzianos desta vez, pensamos como isto é consoante com a constituição de uma subjetividade "obra de arte capaz de furtar-se ao saber e resistir às investidas do poder". Neste contexto, várias noções passaram a ser prontamente rejeitadas, tais como a idéia da imagem como um significante (antes aponta para um

---

<sup>34</sup> Ver citação na página 80.

sentido), a intencionalidade do autor (como um sujeito soberano de quem emana a consciência e guiado pelos preceitos da racionalidade) e o potencial da representação frente a seus referentes no real. Rabinow nos lembra, no entanto, que “uma vez livre da sua relação com um referente externo, [o significante] não flutua livre de qualquer referencialidade; pelo contrário, outros textos, outras imagens formam seus referentes” (RABINOW, 1999, p. 91), e acrescenta, “se tentarmos eliminar a referencialidade social, outros referentes vão ocupar o espaço vazio” (Ibidem). Também podemos entrecruzar aqui as palavras acima destacadas de Debord, as quais sugerem que a linguagem do espetáculo é sempre constituída por sinais da produção reinante (DEBORD, 1997, p. 15). Quando perguntamos no início desta pesquisa como o cinema não ficcional pode falar sobre o sofrimento dos outros, pensamos justamente a respeito dessas estratégias que se produzem dentro de uma formação discursiva específica e como estas se reorganizam constantemente diante de suas próprias transformações e dessa tensão constante com as significações dominantes. Nos filmes analisados, as estratégias parecem apontar para essa tensão constante que pretende romper a todo custo com a noção de imagem como significante e representação e com a intencionalidade (ou “situacionalidade”) do autor.

Rabinow, no mesmo artigo acima citado, comenta que vivemos “num momento discursivo no qual as intenções do autor foram eliminadas ou minimizadas pelo pensamento crítico”, um momento em que “fomos levados a questionar estruturas e contornos dos vários modos de escrever *per se*” (RABINOW, 1999, p. 87). É curioso pensar no cenário político atual do capitalismo no qual é possível falar em opressão, mas parece *démodé* falar em opressores. O panóptico de Bentham parece ter se concretizado em uma “sociedade do espetáculo”, em que o poder está em todas as partes e de todos se apropria. O autor, como “sujeito moderno e soberano da consciência” já não tem mais lugar. Não queremos aqui sugerir um retorno ao sujeito, típico do sempiterno jogo de retornos e reativações. Não pensamos em um sujeito de quem emana toda consciência, mas sim na figura instável de uma subjetividade que não pode se furtar ao saber nem aos jogos de poder. Esta figura pertence a uma classe social

e a uma comunidade discursiva (não menos social) e o documentário é uma luta que põe em jogo as tensões entre o realizador, o objeto (independentemente de ele ter a câmera na mão ou não) e as significações dominantes.

Portanto, se iniciamos esta pesquisa com uma pergunta que pressupunha em si uma vontade, uma vontade de documentário, devemos terminar – talvez admitindo nosso fracasso, ou como sugere Paul Arthur, uma estética do fracasso (ARTHUR, 1993, p.128) – com uma nova pergunta. Diante da dor dos outros, do sofrimento e da exclusão, o documentário pode contentar-se em fazer com que “nós” vejamos esses eventos que suscitam emoções tão simples e óbvias, ou seja, o espetáculo da dor? Talvez se trate menos de saber a quem damos a voz, mas mais a quem emprestamos os ouvidos... Mas responder a isso seria exceder os limites desta dissertação e entrar talvez no campo dos prognósticos e juízos (ou dos desejos), mas, certamente, esta pergunta encerra em sua própria formulação a resposta para qual desejamos apontar...

## 7 Referências:

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 335.

ARTHUR, Paul, Jargons of Authenticity. In: Michael Renov (Ed.), **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. Tradução Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. **O Riso. Ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução Guilherme de Castilho. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. The Voice of the Other: Brazilian Documentary in the 1970s. In: **The Social Documentary in Latin-America**. BURTON, Julianne (Ed.), Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

CABRAL, João Mors. O que "O Prisioneiro da Grade de Ferro" revela. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/50/paulosacramento.htm>>. Acesso em 25/06/2008

CARROLL, Noël. Ficção, Não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Passos (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

CARROLL, Noël. Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: Bordowell, David e Carroll, Noël. **Post-theory. Reconstructing Film Studies**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organização e tradução José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

ComCiência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico: A memória pouco tem a ver com a verdade, entrevista com Delia Catullo Goldfarb, 2004. Disponível em: <http://www.comciencia.br/entrevistas/memoria/delia.htm> Acesso em 25 de jun. 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. 3. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. Conversações Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1990.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. Tradução José Vásquez Pérez. 1. ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1987.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Filosofia crítica de Kant**. Tradução Geminiano Franco. Lisboa: Edições70, 1986.

Entrevista com Paulo Sacramento e Aloysio Raulino. Contracampo, Revista de Cinema, 14 de abril de 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 25 de jun. 2008.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves, 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007a.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyolla, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

FREIRE, Marcius Cesar Soares. Sombras esculpindo o passado. Métodos, ... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história, in Revista Fragmentos de Cultura, vol. 16, n.9-10, set-out/2006.

GAINES, Jane. Political Mimesis. In: GAINES, Jane e RENOV, Micheal (Ed.) **Collecting Visible Evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

JAMESON, Frederic. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. The Ideologies of Theory, Essays, 1971-1986, The Syntax of History, V. II. London: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. Postmodernism and Consumer Society. In: FOSTER, Hal (Ed.). **The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture**. Seattle: Bay Press. 1983.

LE GOFF, Jacques. **Historia e memória**. Campinas: Editoria da Unicamp, 1996.

LEVIN, G. Roy. **Documentary Explorations: 15 Interviews with Filmmakers**. Garden City, NY: Anchor Press-Doubleday & Company, Inc., 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Editora Vozes, 1976.

MACDOUGALL, David. Films of memory. In: Visual Anthropology Review, Vol. 8, n. 1, spring 1992, pp. 29-37.

MINH-HA, Trinh T. Outside In Inside Out. In: PINES, Jim e WILLEMEN, Paul. **Question of third cinema**. London: British Film Institute Publishing, 1994.

MINH-HA, Trinh T. The Totalizing Quest for Mining. In: Michael Renov (Ed.). **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

MORAES, Maria Célia Marcondes. Os 'pós-ismos' e outras querelas ideológicas". Disponível em <http://www.educacaoonline.com.br>. Acesso em 25 de jun. 2008.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Passos (Org). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. Frederick Wiseman's Documentaries: Theory and Structure. In: **The Ideology in the image**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

O lixo e a lógica perversa do sistema. Leia Brasil. Disponível em: [http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas\\_furtado](http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_furtado). Acesso em: 25 de jun. 2008.

OMAR, Arthur. O anti-documentário, provisoriamente. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro: Vozes, ano 72, n. 6, ago. 1978.

RABINOW, Paul. **Antropologia da Razão**. Organização e Tradução João Guilherme Biehl. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RENOV, Michael (Ed.). **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993.

RENOV, Michael. Toward a Poetics of Documentary. In: Michael Renov (Ed.). **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

ROBERTS, Martin. The self in the other: Ethnographic Film, Surrealism, Politics. in: **Visual Anthropology**, 8, n. 1 (1996).

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez. proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão Passos (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L & PM editores, 1987.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAIT, Márcia. Mecanismos complexos memória separam o lembrar do esquecer, ComCiência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico. Disponível em <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/marcia.shtml>. Acesso em 25 de jun. 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: **Novos Rumos Cinema e Vídeo**. São Paulo: Itaú Cultural. 2008.

WALKOWITZ, Daniel J. Visual history: the craft of the historian-filmmaker. In: **The Public Historian**, Vol. 7, n. 1, winter 1985.

WINSTON, Brian. The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Michael Renov (Ed.). **Theorizing Documentary**. New York: Routledge, 1993.

Filmografia:

CONGO. Direção de Arthur Omar. 1 filme (11 min), PB, 16 mm. 1972.

CHRONIQUE d'un été. Direção de Jean Rouch. 1 filme (85 min), sonoro, PB, 35 mm. 1961.

DI. Direção de Glauber Rocha.

ILHA das flores. Direção de Jorge Furtado. 1 filme (13 min), sonoro, colorida, 35 mm. 1989.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Roteiro e direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Fotografia: Walter Carvalho. Som: Geraldo Ribeiro, Aloysio Compasso. Música: Antônio Pinto. Montagem: Flávio Nunes. Produção: Raquel Zangrande. Companhia produtora: Videofilmes. 1999, 35 mm, 59 , cor

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção de Paulo Sacramento. Produção de Gustavo Steinberg e Paulo Sacramento. Fotografia: Aloysio Raulino; 1 filme (106 min), sonoro, colorido, 35 mm. 2003.

TITICUT Folies. Direção de Frederick Wiseman; 1 filme (87 min), sonoro, PB, 35 mm. 1967.

## 8 Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**: Nota sobre la fotografía. Tradução Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós, 2003.

\_\_\_\_\_. **Estética de la creación verbal**. Tradução Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2002.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, SA, 2000.

MÉSZÁROS, István. **Para além do capital**. Tradução Sérgio Lessa e Paulo Castanheira. Campinas, SP: Boitempo/Unicamp, 2002.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**. São Paulo: Editora Perspectiva, SA/FAPESP, 2003.