

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

FELIPPE SCHULTZ MUSSEL

O USO DE IMAGENS AMADORAS:  
PARALISIA E MOBILIDADE POLÍTICAS

NITERÓI

2010

FELIPPE SCHULTZ MUSSEL

# O USO DE IMAGENS AMADORAS: PARALISIA E MOBILIDADE POLÍTICAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense – UFF – como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Produção Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cezar Migliorin  
UFF

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Paula Sibília  
UFF

Prof<sup>ª</sup>. Maria Tereza Mattos  
UFF

NITERÓI

2010

## Agradecimentos

---

---

A Universidade Federal Fluminense, pelos anos transformadores da minha vida que aqui passei. Agradeço imensamente ao corpo docente e aos funcionários do IACS – Instituto de Artes e Comunicação Social – bem como aqueles que trabalham para manter o Centro de Artes e o CineArteUFF. Pelos amigos que fiz nessa jornada, acadêmica e de vida, talvez o sentimento de gratidão seja menor do que a sensação de parceria, algo que só o ambiente universitário, dentro e fora da instituição, pode proporcionar. A duas pessoas que no cotidiano de feitura dessa monografia me apoiaram de maneira decisiva: Fabrício e Gabriella. Ao estimado Cezar, que já na Escola de Cinema Darcy Ribeiro me apresentou um outro olhar sobre as imagens, e que na UFF me orientou pacientemente por um caminho onde, mesmo nas posições de professor e aluno, o aprendizado se tornou uma via de mão-dupla, uma constante escritura conjunta.

Um programa de televisão e um documentário, ao lograrem produzir auto-retratos de seus personagens através da entrega de uma câmera para que filmassem seus cotidianos, revelam diferenças fundamentais enquanto mediadores da voz dos amadores. Sendo inevitáveis as intervenções de seus realizadores junto ao material amador, analisamos neste trabalho os casos de *Retrato Celular* e de *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, um comparativo calcado na experiência política que permitem aos seus retratados.

**Palavras-Chaves:** Homem Ordinário; Documentário; *Reality show*; Política.



By comparing a television program and a Brazilian documentary, which aim to produce self-portraits of characters by giving them cameras to register their own daily lives, some fundamental differences are revealed in their role as intercessors of these realities. Based on the understanding that interventions on the amateur material are inevitable, this article will analyze the cases of “*Retrato Celular*” and “*O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*”, in a comparative study rooted in the political backgrounds that allowed for the participation of the self-portrayed.

**Key-Words:** Ordinary Man, Documentary; *Reality show*; Politics.

## Sumário

---

---

Introdução .....	p. 07
Capítulo 1: A singularidade do homem ordinário .....	p. 12
Capítulo 2: As imagens e os homens ordinários .....	p. 16
Capítulo 3: A intensiva realista e a espetacularização do eu .....	p. 30
Capítulo 4: Democracia nas imagens: uma igualdade dissensual .....	p. 37
Capítulo 5: <i>Retrato Celular</i> – Estudo de caso .....	p. 44
Capítulo 6: <i>O Prisioneiro da Grade de Ferro</i> – Estudo de caso .....	p. 61
Considerações finais .....	p. 77
Referências Bibliográficas .....	p. 84

“A câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que irá motivar sua expressão”<sup>1</sup>

Jean Rouch

Seria uma tarefa árdua encontrarmos um homem urbano que, até a primeira década do século XXI, nunca tenha produzido sequer uma imagem, um único *click* que seja. Hoje, os momentos de nossas vidas que não forem capturados por imagens ficarão submetidos à simples memória oral, ao passo que os instantes gravados por elas nos fazem lembrar de algo como, senão literalmente, um filme. Não só pelas lentes das câmeras pessoais, mas pelas tantas espalhadas por seu cotidiano, o amador é alimentado por imagens disseminadas pelos mais diversos meios de comunicação, ao mesmo tempo em que produz seu próprio alimento. Até o final do século XX pela fotografia, agora também pelo vídeo.

“O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”<sup>2</sup>. Já no final da década de 1960 Guy Debord em seu livro-manifesto *A Sociedade do Espetáculo* prenunciava as novas formas como o capitalismo estabelecia seus domínios, situação profundamente agravada na entrada do século XXI. O espetáculo tenta recobrir tudo, desde o nosso modo de vida, nossa visão de mundo, nossos relacionamentos pessoais; se apresenta como a própria sociedade. Ele está tão estabelecido que já se objetivou, seu reconhecimento não está aqui ou ali, ou na simples abundância de imagens. É o modelo sob o qual vivemos: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>3</sup>.

Segundo Debord, o homem foi submetido a uma transição onde a ele não é mais demandado *ter*, basta *parecer*. Ou, pensando no estabelecimento do trabalho imaterial frente a produção industrial, o homem necessita *ser*, não mais *fazer*. Em seu dia-a-dia, a necessidade de *ser* transborda na quantidade de imagens que produz e/ou

---

<sup>1</sup> Frase célebre do etnógrafo e documentarista francês, quando definia o seu *cinéma-verité*, o cinema-verdade.

<sup>2</sup> DEBORD, 1997, p. 25.

<sup>3</sup> DEBORD, 1997, p.14.

se coloca. “Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem um estoque de imagens para administrar? Nisso somos ricos, evasiva, infinita, mutável fortuna”<sup>4</sup>. Mas essas imagens que possuímos como memórias, hoje, também são públicas. Somos convocados a *nos mostrar* através de blogs, fotologs, redes sociais na internet, como Twitter, Facebook e Orkut, e sites de hospedagem de vídeos, como o YouTube, os quais permitem ao homem ordinário contemporâneo, cada vez mais, publicar palavras e imagens de sua vida. Tal proliferação de conteúdos amadores se transforma em uma forma de representação tão específica – porque dotada de um áurea realista – que ganha espaço na televisão e no cinema, veículos até então tomados por imagens profissionais.

A esta monografia interessa especialmente um tipo de experiência televisiva e cinematográfica no uso de imagens amadoras: aquelas que, ao cederem suas câmeras e incorporarem em suas edições imagens produzidas por seus personagens, declaram produzir auto-retratos daqueles que filmaram. São muitos os casos em que programas de televisão e filmes incorporam em suas edições materiais produzidos por amadores, e variados também são os objetivos a que se propõem. Aqui, especificamente, nos debruçaremos sobre dispositivos que acreditam, através do uso de imagens amadoras, darem voz aos seus retratados, como se ali eles tivessem espaço para se afirmar por inteiro. Em suma, tratam-se de projetos que argumentam transformar seus objetos em sujeitos: o programa de televisão *Retrato Celular* e o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*.

Idealmente, podemos pensar que estes casos abrem a possibilidade, aliados intimidade e a facilidade de manipulação da câmera, de uma escritura audiovisual própria do homem contemporâneo. Existe, portanto, uma poética própria dessas pessoas ordinárias para as quais essas recentes experiências audiovisuais dirigem seus focos. Porém, em paralelo, é inegável o poder que permanece nas mãos do realizador, aquele que idealizou determinado dispositivo. Essa posição do realizador se reflete exatamente na noção de “uso” que faz das imagens amadoras. Aquele que “usa-as” é quem ativou aquela situação, quem domina antes do amator os códigos e métodos de sua realização e quem tem o poder de decisão final na montagem. Assim, esses conhecimentos e critérios colocam o diretor/realizador como responsável oficial por

---

<sup>4</sup> COMOLLI, 2008, p. 53.

gerenciar as imagens do outro e transpor determinada realidade para uma tela. É justamente pelo modo como lidam com essa responsabilidade, o que fazem dela, que os nossos estudos de caso acabam por se diferenciar, com resultados opostos no que diz respeito a presença das vozes amadores.

Mas o que pode, afinal, o amador? O que querem dele e o que quer ele com o cinema e a televisão? De que forma a incumbência de produzir imagens pode se converter em uma representação particular sua?

Não se trata de uma coincidência o fato de, para efeito de análise, este trabalho selecionar dois casos veiculados a canais midiáticos distintos: um filme documentário, representante do cinema de não-ficção, e um programa de televisão seriado, vertente da proliferação dos *reality shows*. Trata-se, efetivamente, de uma análise comparativa. Não que as semelhanças entre os casos nos guie para um estudo rígido de suas durações, afim de determinar pontos destoantes ou consoantes entre eles. A comparação feita aqui visa colocá-los enquanto representantes de produtos audiovisuais com posturas historicamente guiadas em direções opostas, sem, no entanto, determinar o comportamento de um projeto ao seu âmbito de exibição.

Se Debord nos anunciou o estabelecimento do espetáculo como mediador das relações em todos os âmbitos da sociedade, é o teórico francês Jean-Louis Comolli que nos apontará as potências que tem o documentário na contemporaneidade, enquanto um cinema que pode estar “sob o risco do real”, em encontrar brechas para na representação espetacular. Em contrate, Comolli evidencia a “ditadura do roteiro” que domina a televisão, mapeando as transformações efetivadas pelo espetáculo para manter sua hegemonia no que ele denomina “era das programações”<sup>5</sup>. Assim, teremos contato, de antemão, com um arcabouço teórico que deposita no cinema documentário as esperanças de rompimento com a simulação espetacular, o que, neste trabalho, representa, principalmente, a experiência política dos amadores com as imagens, a efetivação de suas estéticas enquanto tais. Essa noção de experiência política parte das idéias de Jaques Rancière, das quais nos apropriamos para pensar os estudos de caso enquanto espaços onde possam haver “partilhas de sensibilidades” entre realizadores

---

<sup>5</sup> Para Comolli, nas sociedades contemporâneas há uma crescente roteirização da vida em suas relações sociais e intersubjetivas. Elas “deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédias dos poderes, espetáculo das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro” (COMOLLI, 2008, p. 167).

e personagens. Utilizando-se dos pensamentos da política em Rancière, Cezar Migliorin ensaia a existência de um regime democrático das imagens, o qual é calcado por uma igualdade dissensual entre os participantes.

Mas quem é o amador, o ordinário que concentra as atenções deste trabalho, como ele é apresentado aos seus semelhantes? Antes de penetrarmos nas questões que envolvem os amadores e suas experiências audiovisuais, ensaiaremos definições acerca desse homem comum, homem ordinário por excelência. O breve capítulo de abertura deste trabalho se dedicará a esboçar uma analogia entre as identidades criadas para esses homens na grande mídia e as motivações mercadológicas as quais representam, uma constatação diametralmente oposta a afirmação das singularidades indecifráveis desses homens, as quais acabam por resistir a tais determinismos. Uma vez conhecidas as formas de representação desses homens, cabe um panorama histórico da relação que estabelecem com as imagens, tomando como ponto de partida a representação dos cidadãos comuns nas artes, com destaque para sua relação como cinema. Este papel cumpre o segundo capítulo, o qual finda sua vista exatamente no momento em que a sociedade do espetáculo se estabelece e passa a mediar em imagens as relações humanas.

O terceiro capítulo dá conta do atual regime contemporâneo das imagens, marcada por uma espetacularização da figura do *eu* (*você*, *todos nós*), uma verdadeira publicização dos espaços privados na internet, na televisão e nas artes. Em consequência, a presença do homem comum no centro das atenções pode ser observada nas novas estratégias adotadas pelo espetáculo, que forja suas “verdades” através de um intenso “apelo realista” na produção de imagens, sobretudo naquelas produzidas pelas mãos amadoras.

O quarto capítulo encerra a parte teórica apresentando fundamentos para o trabalho de estudo de casos, o sistema de “partilha do sensível” de Rancière e a noção de “igualdade dissensual” que ensaia Migliorin. Apesar de os outros capítulos também cumprirem esse papel, neste são destacadas os conceitos que orientarão o processo analítico.

Por fim, os capítulos cinco e seis são reservados a análise dos dois projetos em questão: o programa de televisão *Retrato Celular*, exibido pelo canal *Multishow* em 2007; e o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)*, lançado

comercialmente em 2004. Os estudos de casos não possuem uma organização metodológica rígida, o que orienta as análises são as exposições teóricas dos capítulos anteriores, tendo como foco principal a possibilidade de efetivamente produzirem auto-retratos de seus personagens. Além disso, visando localizar o leitor no espaço e no tempo das imagens que assiste, realizaremos uma breve contextualização histórica em que programa e filme são apresentados. Importante notar que o trabalho de análise se arriscará a imprecisão sempre que especularmos sobre sentidos que os autores pretendem conferir à sua obra, seus motivos ou intenções, fato recorrente.

A motivação para a realização desta monografia parte da necessidade de lançar luz crítica sobre um suposto regime democrático das imagens que a televisão e outros representantes do espetáculo insistem em propagandear como condutor de suas intenções. Buscaremos, por isso, analisar aqui como esse processo de uso de imagens pode se apresentar enquanto produtor de mobilidades políticas daqueles homens que são convocados a filmar suas vidas, assim identificaremos os momentos em que estão fadados a paralisia, e as pequenas brechas que criam nesses casos.

### A singularidade do homem ordinário

---

---

O primeiro capítulo desta monografia se dedicará à anotar os conceitos relativos aos sujeitos que estão no centro das questões que pretendemos dar conta. Para tal, partiremos de proposições de caráter filosófico para, enfim, chegarmos àquelas especialmente dedicadas ao território audiovisual. Não há, no entanto, uma definição fechada para esse sujeito: o que se coloca aqui são idéias que pautam uma forma de tratamento exatamente não acabada, fluida como a singularidade dos próprios sujeitos o é. Há sim a necessidade de identificar e problematizar as determinações que o espetáculo tem imposto em suas representações desses sujeitos.

Homem ordinário, homem comum, homem sem qualidades, um qualquer. Ou ainda, outro de classe, povo. São várias as denominações para os anônimos, aqueles que vivem suas simples vidas cotidianas, longe de qualquer glória. Mas esse homem não deve ser entendido somente como representante das classes populares, do homem massificado ou mesmo do cidadão mediano. Mesmo assim, ele é hiperpresente, ou melhor, é ele, em sua vida banal, quem protagoniza as imagens contemporâneas.

O *reality show Big Brother* é, pelo sucesso de sua franquia ao redor do mundo, um marco da evidência que o homem comum adquiriu – o qual, uma vez participante do show, paradoxalmente, acaba por perder seu anonimato original. Um grupo de homens e mulheres desconhecidos do público televisivo é trancado em uma casa vigiada por câmeras. Para que exatamente estão ali? Para dormir, acordar, cozinhar, comer, conversar, namorar, brigar, chorar. Ou seja, personagens “reais” que devem apenas viver seus cotidianos de acordo com um “catálogo de tipos midiáticos”<sup>6</sup> – em corpos típicos e esculturais – que lhe são atribuídos: a bela menina ingênua do interior, o homem “garanhão” tatuado, o negro musculoso e engraçado, o gay intelectualizado, o *pitboy* arrependido, o vaqueiro humilde, a *drag-queen*, a empregada doméstica e outros tantos modelos de identidades. Aquele que maior simpatia no público televisivo despertar tornar-se-á milionário, ganhará fama e seu modelo de identidade será momentaneamente afirmado em âmbito nacional.

---

<sup>6</sup> MIGLIORIN, 2005.



Os homens ordinários e suas imagens também dominam as campanhas publicitárias; invadem os esquemas ficcionais da televisão, notadamente em novelas com depoimentos de “histórias reais”; abrem seus votos e opiniões em programas eleitorais; submetem seus problemas familiares em programas de auditório na busca de resoluções para suas vidas; têm amplo espaço de exposição de seus testemunhos banais – pela palavra ou pela imagem – em blogs e sites do gênero You Tube na internet. Mas este homem, em sua essência, resistindo a uma classificação pela diferença absoluta ou pela igualdade extrema frente aos demais, é qualquer e singular. Ao contrário do que a superexposição midiática pretende,

“é preciso ressaltar o quanto o “ser-qual” (contido no termo qualquer) que anima a vida do Homem Ordinário permanece exterior ao limite do individual (inefável em sua diferença irreduzível) quanto do universal (dono de uma inteligibilidade que apaga toda diferença)” (GUIMARÃES, 2007, p. 139).

Essa proposta de “ser-qual” é feita por Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* (1993). Como nos conta Guimarães, ele desenha um sujeito ideal, *Um Qualquer*, nem particular nem universal, destituído de atributos particulares, impossível de ser inscrito logicamente em uma classe ou em categorias gerais. As qualidades do ser qualquer são como são, in-diferentes, não demarcam uma diferença. O ser-qual é tomado independente das suas propriedades, elas não o identificam não remetem seu pertencimento a nada além de “ser tal-qual”, afirmação de sua singularidade, uma própria pertença.

“Assumir o meu ser-tal, a minha maneira de ser, não como esta ou aquela qualidade, este ou aquele carácter, virtude ou vício, riqueza ou miséria. As minhas qualidades, o meu ser-assim, não são qualificações de uma substância (de um sujeito) que está por detrás, e que eu verdadeiramente serei. Eu não sou jamais *isto* ou *aquilo*, mas sempre *tal*, *assim*. *Eccum sic* absolutamente. Não possessão, mas limite; não pressuposto, mas exposição” (AGAMBEN *apud* GUIMARÃES, 2007, p. 140).

Na interpretação de Guimarães, o homem *que vem* de Agamben é aberto, o que não significa que seja totalmente indeterminado; ele é exatamente determinado pela sua indeterminação: una, porque singular, e múltipla, porque diversa na sua unidade. “No extremo oposto da evidência do sentido que convoca ao reconhecimento dessas vidas que poderiam ser a de todo mundo, o ser qualquer está ao mesmo tempo aquém e além da visibilidade que lhe é imposta tantas vezes”<sup>7</sup>. A identificação do

---

<sup>7</sup> GUIMARÃES, 2007, p. 139

público para com esse anônimo midiático é, na grande maioria dos casos, ativado por darem-lhe propriedades de um ser-isto generalizado, pela noção de que aquela poderia ser a vida de qualquer um, a redução, do *um qualquer* ao qualquer um. Ou, simultaneamente, exatamente pelo movimento contrário, pela classificação, pelo pertencimento a um conjunto. Guimarães, utilizando-se de Agamben, anota que a existência é “submeter-se ao tormento do ser-qual, à exposição do seu ser-assim aos outros, condição humana irreparável e irremediável”<sup>8</sup>. É exatamente essa singularidade que o processo capitalista de mercantilização seqüestra. Uma singularidade que Agamben sintetiza como “rosto”, estado de exposição da pura aparência, voltado para fora, e, por isso, o lugar da política<sup>9</sup>.

“Por toda parte onde aparece a condição não substancial do homem (sem próprio ou propriedade) trava-se uma luta para se apropriar da aparência, para capturá-la. O rosto exhibe todas as propriedades de um sujeito, mas sem que elas o identifiquem ou lhe pertençam essencialmente. No entanto, sob a ação estratégica dos midiocratas e da lógica mercantil e publicitária, ao rosto é atribuído um sentido próprio, particular (o que vale tanto para os modelos do mundo da moda e os astros do cinema quanto para os personagens anônimos que, sob o modo da tragédia, do desamparo ou da banalidade, animam a triste e monótona vida dos telejornais, malgrado o alarde com que anunciam, diariamente, os acontecimentos dos quais se alimentam)” (GUIMARÃES, 2007, p. 141 e 142).

Michel de Certeau irá definir como *ordinário* aquele que não está na posição de produtor da cultura, aquele que é *marginal* no sentido de estar à margem das atividades culturais. Mas esse *marginal* não é passivo. A sua singularidade derivará exatamente da reapropriação que faz dos bens culturais que lhe são expostos, a qual, para Certeau, “corresponde a uma outra forma de produção qualificada de consumo”, astuciosa e dispersa, que “não se faz notar com produtos próprios, mas na maneira de empregar os produtos que lhe são impostos por uma ordem econômica dominante”<sup>10</sup>.

Para Jean-Louis Comolli, o homem ordinário é aquele que o cinema documentário se propõe a ver e ouvir, aquele com função oposta a do ator, aquele que essencialmente está ali para interpretar seu próprio papel. Aquele que, quando filmado, tem a capacidade de se colocar em cena, de produzir uma *mise-en-scène* de si mesmo<sup>11</sup>. Fixando a discussão no campo audiovisual, podemos aproximar a produção de uma *mise-en-scène* pelo homem ordinário à noção de rosto em Agamben.

---

<sup>8</sup> GUIMARÃES, 2007, p. 141.

<sup>9</sup> GUIMARÃES, 2007, p. 141.

<sup>10</sup> CERTEAU, 1996, p. 39.

<sup>11</sup> COMOLLI, 2008, p. 53.

Ter o espaço para produzir-se em palavra e duração sem um determinismo prévio é o que, para Comolli, falta a televisão e é tarefa do cinema, especialmente o documentário.

“Tudo o que passa na televisão dá a impressão, às pessoas do povo, de não terem lugar ali, ou pior ainda: de terem um lugar fixado de antemão. Quando nos interessamos por elas diferentemente, de perto, quando lhes atribuímos a responsabilidade de sua *mise-en-scène*, da produção de sua imagem, tudo muda. Mas de início, elas têm em relação ao mundo da televisão um passivo aterrador. (...) Como lugar onde o poder é exercido sobre os outros, a televisão é exemplar. O poder daqueles que ocupa, a tela sobre aqueles que a olham” (COMOLLI, 2008, p. 57).

Há, essencialmente, uma delimitação prévia da televisão<sup>12</sup>, enquanto um meio, no trato com as subjetividades alheias, algo que o documentário tem potência para transpor. A televisão e todas os grandes negócios audiovisuais do espetáculo tendem a reforçar as qualidades singulares dos indivíduos no sentido de fixar um padrão alinhado com o consumo de massa. É ao espectador-consumidor que se dirigem as exceções espetaculares, onde “o consumidor é ele mesmo consumido como norma”, como informação<sup>13</sup>. O que pode o documentário é, como mostra Comolli, ser “o reino da ambigüidade, território das metamorfoses”<sup>14</sup>, o contrário das informações. Tal condição se configura a partir de um outro modo de estabelecer relações com quem se filma, ou melhor, da aceitação de uma dupla e reflexiva relação de olhar: o sujeito filmado retorna seu olhar para quem filma, alterando a *mise-en-scène* deste, que passa a olhar aquele como um *sujeito filmado*. “Sendo assim, o cinema nada pode fazer além de nos mostrar o *mundo como olhar*”<sup>15</sup>, como um jogo de *mise-en-scènes*. Como em todo jogo, há sempre um risco, “risco de perder-se”, e “é esse risco aceito e assumido que faz o ser filmado passar do estatuto de personagem ao de *sujeito do filme*”<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Importante anotar que a televisão aqui é tratada enquanto um meio de comunicação que possui uma postura majoritariamente alinhadas com a representação espetacular. No entanto, não é possível assim reduzirmos todos os produtos expostos na TV, são vastas as propostas, inclusive de documentários, que diferenciam e ampliam a posição do espectador da de um mero consumidor.

<sup>13</sup> COMOLLI, 2007, p. 129.

<sup>14</sup> COMOLLI, 2008, p. 82.

<sup>15</sup> COMOLLI, 2008, p. 82.

<sup>16</sup> COMOLLI, 2007, p. 134.

Sob essa incerteza se manifesta o *um qualquer*; os homens ordinários de Comolli e Certeau, recuperados de Jean-Louis Schefer<sup>17</sup>, do outro de classe e o povo de que nos fala Jean-Claude Bernadet em *Cineastas e imagens do povo*. Antes de continuarmos com as comparações dos tratamentos dispensados a este homem na atualidade, voltemos um pouco no tempo para observar a relação do homem ordinário com a sua imagem desde o surgimento destas em movimento.

---

<sup>17</sup> A expressão “homens ordinários” foi cunhada por Jean-Louis Schefer, em *L’homme ordinaire du cinema*, Cahiers du cinema, 1980.

### As imagens e os homens ordinários

---

---

Houve uma época em que a arte estava restrita aos salões da realeza e da Igreja, tempo em que os grandes pintores dedicavam a maior parte de suas obras a temáticas nobres e religiosas. Com o advento da modernidade, desde a ascensão da burguesia ao poder, o popular passou, gradativamente, de tema recorrente ao protagonismo. A partir do final do século XVIII, a literatura e a pintura retratavam o crescimento das populações urbanas tornando a vida popular objeto de sua contemplação. O retratado era o que se acreditava ser o homem do futuro, ainda confuso na multidão das crescentes metrópoles, um *homem sem qualidades*<sup>18</sup>, sem qualquer característica específica que o enquadrasse em algum grupo ou classe social, construtor do novo mundo que nascia. Esse indivíduo comum passou a identificar-se com o seu cotidiano retratado nas artes, assim como na nascente imprensa massificada.

Mas que manifestação artística teria a capacidade de alcançar amplamente o *povo*, aquele analfabeto, exausto de seu dia árduo de trabalho e em busca de uma diversão que não demandasse muito esforço, que estivesse ao simples alcance dos seus olhos? Uma sala escura, uma poltrona confortável, o mundo exterior aparecendo projetado em uma tela, perigando rompê-la: Cinema! É o cinema que se apresenta como candidato, em um primeiro momento apenas na forma de um chocante espetáculo de entretenimento. Pensando acerca dessa condição inicial de mero divertimento, de sua capacidade de mobilizar as massas e das “novas tarefas” de percepção que este poderia exigir dos espectadores, assim escreveu Walter Benjamin em seu basilar ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

“Essa forma de acolhida pela seara da diversão, cada vez mais sensível nos dias de hoje, em todos os campos da arte, e que é também sintoma de modificações importantes quanto a maneira de percepção, encontrou, no cinema, o seu melhor terreno de experiência. Através de seu efeito de choque, o filme corresponde a essa forma de acolhida. Se ele deixa em segundo plano o valor de culto a arte, não é apenas porque transforma cada espectador em aficionado, mas porque a atitude desse aficionado não é produto de nenhum esforço de atenção. O público das salas

---

<sup>18</sup> A expressão provém do romance “O homem sem qualidades”, de Roberto Musil, publicado originalmente em alemão na década de 1930.

obscuras é um bom examinador, porém um examinador que se distrai” (BENJAMIN, 1975, p. 33).

No entanto, segundo Benjamin, não haveria qualquer impedimento para que uma obra de arte se manifeste nos cinemas. “Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa”, concluiu. Indo além, uma vez estabelecida como a “arte” que estava ao alcance das massas, é a massa que passará a guiar as representações do cinema:

“A massa é a matriz de onde emana, no momento atual, todo o conjunto de atitudes novas em relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou o seu modo de participação. O observador não deve se iludir com o fato de tal participação surgir, à princípio, de forma depreciada.” (BENJAMIN, 1975, p. 33)

Essa forma depreciada se refere à condição inicialmente passiva do espectador diante da grande tela. Pouco a pouco o homem ordinário ganha espaço no mundo das artes e passa a ser não só retratado mas “atravessado” pelas grandes mudanças políticas e estéticas do início do século XX.

“O homem qualquer se manifesta no rosto e nos gestos das pessoas anônimas que povoam os filmes russos (Pudovkin, Eisenstein, Vertov), nos andarilhos dos contos de Robert Walser, nos ambulantes e vendedores das ruas de Paris retratados por Atget, nos personagens atormentados de Franz Kafka, no homem sem qualidades de Musil, no protagonista de *Auto da Fé* (de Elias Canetti), acossado pelo mundo desordenado das massas, no relato que Freud nos faz do Homem dos Lobos... Desgarrado das multidões revolucionárias, o homem ordinário foi depositário de várias crenças que procuravam retirá-lo do universo das massas para atribuir-lhe um futuro promissor ou transformá-lo em portador de uma promessa messiânica, seja nas figuras do Americano e do Proletário em Melville, seja no espectador das novas artes da imagem técnica imaginado por Benjamin”. (GUIMARÃES, 2005, p. 72)

Fazendo uma pausa no panorama histórico das aproximações do homem ordinário com o cinema, cabe aqui uma breve reflexão acerca da relação existente entre as novas técnicas de reprodução das artes e o anônimo enquanto tema. A descoberta da fotografia e do cinema – as tais “artes mecânicas” de que nos fala Benjamin – seriam em sua visão diretamente responsáveis por uma transformação estética das artes, a qual se caracteriza pelo estabelecimento da visibilidade das massas. Sua tese propõe que as propriedades estéticas e políticas das obras resultantes das artes mecânicas são determinadas pelas das propriedades técnicas destas. “As artes mecânicas induziriam, enquanto artes *mecânicas*, uma modificação de

paradigma artístico e uma nova relação da arte com seus temas”<sup>19</sup>. Tal suposição faz parte do ideal modernista de reprodução mecânica, a qual vincula as mudanças de suporte à diferenciação dos temas, sendo a modernidade ela própria berço da evolução técnica<sup>20</sup>.

Jaques Rancière, entendendo como necessária uma inversão das idéias de Benjamin, propõe que

“para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro serem reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 46-47).

Segundo Rancière, há uma revolução estética que precede a evolução técnica. Tal premissa se baseia na “ruína” do sistema de representação, o qual foi substituído pelo “regime estético das artes”. O sistema de representação vigorava no tempo em que a “dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros de representação”<sup>21</sup> (tragédia para os pobres e comédia para a plebe, por exemplo), onde haviam gêneros, situações e formas de expressão especiais para grandeza de cada tema. Muito antes da eclosão das artes mecânicas, o regime estético das artes aboliu a relação entre tema e modo de representação. Primeiro na literatura (como nas obras de Blazac, Hugo e Flaubert), a sociedade e sua época passam a ser vistas pelo escopo do indivíduo qualquer, dando-o a visibilidade e derrubando as barreiras estéticas que o colocavam como tema “menor”. É a partir de então que a fotografia, primeira das artes mecânicas a se debruçar sobre o homem qualquer, poderá ser reconhecida como arte: porque seu tema o é. No entanto, tal enunciação não limita essa condição da fotografia apenas a retratar esse homem.

---

<sup>19</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 45.

<sup>20</sup> Essa é uma análise de Jaques Rancière em *A partilha do sensível*, a qual define a modernidade como o tempo da “fê nos poderes da eletricidade e da máquina, do ferro, vidro ou concreto”, como o tempo propício para o “vínculo entre o estético e o onto-tecnológico”.

<sup>21</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 46-47.



22

Exemplo dessa interpretação são as imagens do fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1926), um dos pioneiros da fotografia urbana moderna, apesar do reconhecimento de sua obra ser posterior ao seu falecimento. Andarilho das ruas de Paris nas primeiras décadas do século XX, suas imagens possuem basicamente dois temas: registram o espaço urbano de Paris em composições documentais objetivas e desumanizadas, por vezes com traços surrealistas; ou são ocupadas por indivíduos populares, como os vendedores ambulantes que vagavam pela cidade. Desconhecido enquanto artista em sua época, porém ativo no meio cultural parisiense, as fotografias de Atget ilustravam publicações sobre arquitetura e urbanismo de Paris, além de alimentar ateliês de colegas pintores, servindo como referências para telas a óleo. Atget chamava suas fotos de “documentos para artistas”, um catálogo estimado em

---

<sup>22</sup> Fotografias de Eugène Atget, disponíveis em <http://www.masters-of-photography.com/A/atget/>



mais de 10 mil imagens de Paris, descoberto já no final de sua vida pelos fotógrafos Berenice Abbott e Man Ray<sup>23</sup>.

Podemos, então, pensar que o que estimulava o fotógrafo a enquadrar e a disparar sua máquina (àquela época ainda uma caixa e um tripé de madeira com placas de fotográficas de 18 por 24 centímetros, pesando cerca de 15 quilos no total) provinha de seu desejo de eternizar a cidade a partir de certas concepções culturais que adquirira. Ou seja, como o surrealismo e os movimentos de vanguarda das artes plásticas do início do século XX, o imaginário artístico de Atget era estimulado pelos homens e mulheres das ruas de Paris, solitários caminhantes da cidade, seres singulares na multiplicidade de objetos que carregam como parte de si.

Assim, em contraponto ao que supõe Benjamin, “a revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um – que é pictural e literária antes de ser fotográfica ou cinematográfica”<sup>24</sup>. A mudança de interpretação das causas e efeitos da figuração do homem comum nas artes colocada por Rancière se mostra crucial na medida em que retira das máquinas a responsabilidade central de uma revolução, e dá crédito às opções estéticas do homem. Se a câmera e o cinematógrafo inauguraram a arte das massas é porque são produto de uma operação humana.

É Cesar Guimarães que, em seus recentes estudos sobre a exposição do homem ordinário no cinema, vê o cinema, em sua fase inicial, como “produto e sintoma dos choques sensoriais e dos hiperestímulos característicos da vida urbana”. Uma arte que, paradoxalmente, trazia consigo o seu antídoto. O cinema era a “vingança” das massas, que durante o dia eram alienadas pela mecanização e à noite gargalhavam com Charles Chaplin: era o homem tomando as máquinas em proveito próprio, afirmando sua humanidade diante do aparelho. Já no cinema soviético dos anos, 20, por exemplo, o nível de identificação do homem qualquer com o cinema ultrapassava a noção de atores representando papéis, “uma vez que inúmeros intérpretes do cinema soviéticos não são mais atores na aceitação da palavra, e sim

---

<sup>23</sup> ROSEMBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, 2008, disponível em [http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget\\_articles2.html](http://www.masters-of-photography.com/A/atget/atget_articles2.html).

<sup>24</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 48.

pessoas que desempenham o próprio papel, mormente em sua atividade profissional”<sup>25</sup>.

“Concebido como arte total das massas, o cinema surgia vinculado a um pensamento triunfante e coletivo, encarregado de despertar nos espectadores um ‘autômato subjetivo e coletivo’, afetado pelos choques e vibrações que a imagem-movimento comunicava diretamente ao cérebro e ao sistema nervoso” (DELEUZE, 2007, p. 63).

Mas a experiência estética inaugural do cinema, um mundo em que ele nos prometia cidadania através das imagens, foi interrompida com a eclosão das guerras mundiais, sobretudo pela Segunda Guerra. O mundo onde todos nós éramos homens ordinários do cinema foi destruído. O advento do cinema sonoro trouxe consigo bombas, sirenes e tiros. A devastação, a dominação e os dogmatismos. O mundo que o cinema abre ao espectador agora era o simples “mundo existente”. Dos “filmes de atualidade” que levavam a notícia, onde só se via corpos destroçados pela guerra e se ouvia aviões rasgando os céus, passando pelo cinema nazista de Leni Riefenstahl – quando o cinema estava a serviço da propaganda – até findar com a inebriante tragédia nuclear de *Hiroshima, mon amour*. O horror das guerras dominava o cinema em todos os seus gêneros.

Como o fim das grandes guerras, deixando de lado certas utopias e pesadelos totalitários a que se emprestou, o cinema buscava uma nova face. Que nova relação poderia, então, um novo cinema estabelecer com um novo homem ordinário ressuscitado dos horrores? Independente das premissas inovadoras do Neo-Realismo ou da *Nouvelle Vague*, essa nova relação teria que conviver com ofensivos concorrentes. O cinema deixava de ser o único lugar das imagens em movimento. A inflação das imagens publicitárias, a expansão meteórica da televisão como um aparelho eletrodoméstico, a circulação cada vez mais rápida da informação e dos meios de comunicação, enfim, a eclosão da sociedade do espetáculo, levou o cinema à procurar seu novo lugar, acomodando-se ou resistindo<sup>26</sup>. Como, então, se reaproximar do homem ordinário já sem o seu encanto inicial com a *imagem-movimento* e agora cercado de imagens por todos os lados? Ou melhor, pensando no regime das imagens que espremam o homem ordinário por todos os lados, como o cinema pôde abrir uma brecha para se aproximar do homem comum senão pela via do espetáculo?

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, 1975, p.25.

<sup>26</sup> GUIMARÃES, 2005, p. 72.

Acesso ao homem comum, aqui, não deve ser entendido como a procura do cinema em se tornar um fenômeno de público, apesar de ainda o sê-lo neste momento da história. Mas aquele cinema que chegará perto do homem ordinário, que conseguirá retratá-lo ainda enquanto *um qualquer*, é o documentário. Notadamente, os produzidos por Jean Rouch, Richard Leacock, Robert Drew, Pierre Perrault, dentro outros nomes.

Mas por que tomamos o documentário como a experiência capaz de acessar o homem qualquer?

Ambas as correntes de documentário da década de 1950 e 1960 caracterizam-se, em linhas gerais, por deixar de lado a herança exemplar do inglês John Grierson e suas estratégias de documentário clássico. Neste modelo, a locução em *off* era portadora de uma informação suprema (a “voz do saber”), enunciativa de uma teoria generalizante ilustrada por imagens exemplares – partindo do modelo particular/geral. Havia uma teoria científica anterior para a qual o filme servia apenas como veículo de prova. O homem comum aparece nestes filmes como mera amostragem a serviço do argumento pré-estabelecido, “exemplifica a fala do locutor e atesta que seu discurso é baseado no real”<sup>27</sup>. Sua função era, na maior parte dos casos educativa, possuía uma função social conscientizadora (e manipuladora) das massas, para a qual não economizava nos recursos retóricos.

Mas a mudança de rumo do documentário na contra mão do modelo canônico é, também, antes estética que tecnológica. Em virtude da renovação tecnológica dos equipamentos cinematográficos, com câmeras de 16 milímetros mais leves e gravadores de som portáteis que proporcionavam o sincronismo com a imagem, o senso comum sobre a história do documentário costuma atribuir a revolução da linguagem deste gênero às possibilidades que a portabilidade dos equipamentos passou a proporcionar. O cinema que sai dos estúdios e vai buscar seu objeto nas ruas não o faz por uma tecnologia que o libertou, mas sim influenciado por correntes estéticas que naquele tempo estavam transformando o jornalismo e a antropologia. Assim, quase que simultaneamente, surgem duas novas modalidades de se fazer documentários. De maneira geral, essas correntes correspondem ao cinema direto

---

<sup>27</sup> BERNADET, 2003, p. 18.

norte-americano e ao cinema-verdade francês, as quais possuem, respectivamente, relações estreitas com o que costumou-se chamar de *New Journalism*<sup>28</sup>, e com a “antropologia visual”<sup>29</sup>.

Entretanto, uma diferenciação dessas tendências do documentário não pretendem reduzi-las a ditames rígidos e de aplicação mecânica de métodos. É a partir dessa premissa que partem as contribuições de Bill Nichols para o desenvolvimento de uma teoria do documentário. Nichols, um dos mais importantes estudiosos do tema, propõe que o enquadramento de um documentário em um modelo se baseia apenas em certos “modos de representação” ali predominantes, sendo apenas molduras teóricas generalizantes para facilitar uma análise comparada dos filmes<sup>30</sup>. Cada modo tem “seus próprios códigos e regras, seus métodos de trabalho, ditames éticos e práticas rituais específicas”<sup>31</sup>. Um documentário pode apresentar características de mais de um modo, a moldura teórica é vazada, não havendo uma sucessão ou evolução histórica determinada por opções estéticas. Nesse sentido, Nichols irá polarizar o documentário nascente nos anos 60 entre o *modo observacional* e o *modo interativo*, que têm entre suas crenças a aproximação com o homem comum e a capacidade de se extrair uma representação dos fatos ocorridos durante as filmagens, também seu principal eixo de diferenciação.

O *modo observacional* tem como filme exemplar e inaugural *Primaries* (*Primárias*, 1960), de Robert Drew, cinematografado por Richard Leacock, outro ícone do gênero. Uma pequena equipe de filmagem acompanha a pré-campanha de Robert Kennedy à presidência dos Estados Unidos, as eleições primárias do Partido Democrata. Não há qualquer encenação ou controle dos personagens no espaço filmado, eles se apresentam livres, havendo a crença numa plena observação de uma realidade crua. Em seus filmes, o cinema direto norte-americano

“procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o

---

<sup>28</sup> Refere-se ao gênero jornalístico surgido na imprensa dos Estados Unidos na década de 60, que tem como principais expoentes Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote. O estilo, no Brasil traduzido como “jornalismo literário”, é comumente classificado como romance de não-ficção por misturar a narrativa jornalística com a literária, tendo sua popularização impulsionada por publicações da revista *The New Yorker*.

<sup>29</sup> No caso do cinema-verdade francês, é Jean Rouch, antropólogo de formação, que irá introduzir em seus filmes etnográficos a linguagem cinematográfica.

<sup>30</sup> NICHOLS, 2001, p. 47.

<sup>31</sup> DA-RIN, 2005, p. 136.

espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção, suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música off, os letreiros e entrevistas” (DA-RIN, 2005, p. 134-135).

Já no *modo interativo*, o filme protótipo do mesmo ano de 1960 pode ser considerado *Chronique d'un Été* (*Crônica de um Verão*, 1960), realizado por Jean Rouch e Edgar Morin. Na abertura do filme, uma locução em *off* deixa claro a quem vêm: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade”<sup>32</sup>. A palavra domina o filme: monólogos, diálogos e entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo crítica aos trechos já filmados, autocrítica dos próprios realizadores diante das câmeras. Diferente da estratégia do cinema direto, aqui a câmera não se pretende invisível, pelo contrário, ela se assume enquanto presente e transformadora daquilo que, exatamente por estar ali, deveria ser visto enquanto um “real” produto da relação filme-realidade. O cinema-verdade

“ênfatiza a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A interação entre a equipe e os ‘atores sociais’ assume o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo. Ao contrário de um texto impessoal em off, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida” (DA-RIN, 2005, p. 135).

Se por um lado os realizadores do cinema direto acreditavam filmar seus personagens como uma “mosca na parede”, ou seja, observando seus movimentos puros e dali extraindo uma verdade sobre o objeto fílmico, o cinema-verdade acreditava que esse objeto era resultado de sua provocação, a realidade fílmica tão almejada estava na performance dos “atores” para a câmera. Mesmo compreendidas suas discrepâncias, é possível detectar em ambas as tendências uma busca comum: a ânsia por revelar um “real filmado”. Não aquele “real” que se utiliza do discurso científico e retórico, mas o “real” que surge diante das câmeras. O ato de filmar ganha outra potência e os homens ordinários – sejam os dois jovens negros estopim de *Crisis* (*Crise*, 1963) ou o personagem fictício Robinson criado por um dos “atores” de

---

<sup>32</sup> ROUCH e MORIN in DA-RIN, 2005, p. 150.

*Moi, un Noir* (Eu, um negro, 1958) – são o principal expoente dessa força. O cinema documentário imerge no mundo cotidiano do homem ordinário expondo seus movimentos, sua fala e sua relação com os próprios filmes.

Segundo nos ensina Certeau (1996), há aqui uma nova caracterização das figuras populares, uma transformação das abordagens científicas e pessimistas em relação às massas em uma análise sobre as formas como estas se configuram singulares. “As representações sociais dão lugar ao *uso* que se faz delas, havendo possibilidade de fabricação por parte dos usuários, uma poética “oculta”, disseminada através dos próprios sistemas de “produção” (televisiva, urbanística, comercial, etc.)”<sup>33</sup>. Trata-se da emergência nos espaços públicos de uma poética constituída pela “invenção do cotidiano” das pessoas comuns.

Da identificação inicial com a “vingança” executada pelo cinema mudo, passando pela representação das massas politizadas nos filmes soviéticos, até manipulação de sua imagem pelo “modelo sociológico”<sup>34</sup>, o homem ordinário em sua vida banal está agora desvinculado de qualquer compromisso com teorias científicas pré-estabelecidas, lhe é dada uma abertura a condição de sujeito (muitas vezes não efetivada pelos filmes), passível de experiências comuns e dotado de subjetividades. No entanto, se por um lado essa possibilidade de singularidade se configure em um “ser-qual” no documentário, ela também é instrumento para o espetáculo televisivo traduzi-la como algo calculável, num arremedo caricatural do próprio documentário, a pretensão de uma “vida como ela é”, assim definida.

“Então, o espetáculo se apropria daquilo que é essencial para o documentário: filmar pessoas reais, filmar na duração (programa mínimo das séries de “tele-realidade”). O espetáculo melhor situado no mercado atual, o mais vendido aos publicitários é – extrema ironia – aquele que mais toma emprestado do documentário, precisamente daquilo que o documentário extraiu sua maior força e originalidade, isto é, não poder fazer algo diferente do que trair ou desmontar toda dimensão espetacular. (...) Desta forma, ele coloca em jogo esta “pedra preciosa do real”, que parece cada vez mais necessária ao motor libidinal tal qual nossas sociedades reivindicam” (COMOLLI, 2001, p. 128 e 129).

No início da segunda metade do século XX, a recém-nascida televisão era uma atraente tela brilhante na sala. Os shows de auditório apresentavam espetaculares atrações musicais e dançantes, as novelas e seriados moldavam celebridades e

---

<sup>33</sup> FREITAS, 2008, p. 9.

<sup>34</sup> Termo utilizado por Jean-Claude Bernadet em “Cineastas e imagens do povo” para analisar as versões brasileiras do modelo de documentário clássico.

relações sociais, enquanto os telejornais anunciavam a revelação do mundo em imagens pela notícia. Se hoje podemos facilmente evidenciar o quão os efeitos de realidade impregnam a tela da TV, no passado, as primeiras transmissões ao vivo de eventos marcantes da história, como a chegada do Homem à Lua em 1969, já associavam à televisão o poder de mostrar a realidade em tempo presente.

Seja no domínio do puro entretenimento ou do jornalismo, a vida homem ordinário, desde a última década do século XX, tornou-se a coqueluche da programação televisiva e de outras mídias de massa associadas. A simples transmissão de uma imagem em tempo real já não choca sozinha. As pessoas comuns, os leitores e espectadores dos veículos de comunicação, quando enquadrados na tela possuem, indubitavelmente, uma pesada carga de realidade pelo simples indução de que “poderíamos ser eu ou você”.

No campo da informação, a fala dos anônimos faz parte do cotidiano dos noticiários. É ela que, mesmo curta, superficial e apenas ilustrativa de uma manchete, dá “respaldo de realidade” aos fatos narrados. Há algumas décadas, no jornalismo impresso, a voz opinativa do anônimo aparece no formato de “carta dos leitores”, espaço que se inchou que o advento do jornalismo virtual, sobretudo com a criação de sites específicos para o envio de fotografias e vídeos. Em dezembro de 2009 tal abertura chegou ao ponto do poderoso “Jornal Nacional” da Rede Globo ler em cadeia nacional perguntas e opiniões enviadas por espectadores via *e-mail*, as quais eram prontamente respondidas, motivo de análises críticas pelos âncoras e/ou seguidas de uma reportagem sobre o assunto. Diante da abundante quantidade de material que esses veículos recebem, fica a pergunta: o que guia a seleção daquilo que vai ao ar senão um parâmetro pré-concebido do que pode/deve ou não ser mostrado? Haveria espaço para certas singularidades e banalidades que fazem de um ser qualquer ele próprio, desvinculado de um assunto meramente ilustrativo? Comolli, mais uma vez, alerta:

“Nada no mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica. A crítica maior que nós devemos dirigir à mídia, agentes da informação, se refere a crença na chamada ‘objetividade’ por meio da qual ela mascara frequentemente o caráter eminentemente precário, fragmentário e, por fim, subjetivo, do que é tão somente o seu trabalho” (COMOLLI, 2001, p. 103).

Não é de se surpreender que o uso que os veículos de massa tanto fazem de imagens amadoras em suas edições, provocado pela ampliação do acesso à produção e ao desejo de imagens dos homens ordinários, foi anteriormente testado pelo documentário. Dar uma câmera na mão de um personagem de um *reality show* para que ele filme sua vida cotidiana, acreditando com esse simples ato obter o seu olhar sobre o mundo e abrir as portas de um real antes inacessível, é o que crêem programas como *Retrato Celular*, exibido em 2006 pelo canal de TV paga *Multishow*.

Tal crença no poder desse olhar do homem comum iniciou-se no cinema brasileiro há quase 40 anos. No curta-metragem *Jardim Nova Bahia* (1973), de Aloysio Raulino, cerca de um terço das imagens que vemos no filme foram feitas pelo personagem Gertrudes. É o mesmo Raulino que voltará, em 2001, a participar como diretor de fotografia do documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (2001), onde presidiários são instruídos a filmar suas vidas encarceradas. Os quase trinta anos que separam essas experiências marcam – além das muitas diferenças na incorporação desses materiais aos filmes a serem exploradas posteriormente nesta monografia – o advento do cinema digital, ou melhor, de câmeras de vídeo portáteis.

“Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança – o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2008, p. 18)

Hoje, qualquer câmera fotográfica digital, a mais simples, também possibilita a gravação de vídeos. Processo pelo qual a fotografia passou décadas atrás, recentemente o vídeo foi submetido, o que provoca uma série de conseqüências para o indivíduo, tão distintas quanto fotografar e filmar têm enquanto práticas. Fato é: qualquer pessoa que registra momentos da sua vida em fotos pode, com a mesma facilidade, filmá-la. Se eu mesmo posso fazer minha imagem a qualquer hora, filmar torna-se algo banal, uma ação cada vez mais automática e necessária diante do real que se move.

Definitivamente, produzir imagens faz parte do cotidiano dos homens ordinários. Diante do número incalculável de espaços audiovisuais que se propõem a exibir suas imagens – filmes de ficção e documentários, novelas e *reality shows*, páginas exclusivas na internet, jornais impressos e eletrônicos, etc. – uma nova e



possível configuração de poder pelas imagens parece se ensaiar. Mas o que têm de tão potentes essas imagens ordinárias? Como se forjaram suas potências?

### A intensiva realista e a espetacularização do eu

---

---

Já não mais como uma novidade, mas como premissa, pode-se afirmar: hoje, as imagens consomem a realidade. Em 1973, em seus ensaios *Sobre fotografia*, Susan Sontag concluía que “a noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem”<sup>35</sup>. Ou seja, a partir do gradual estabelecimento da sociedade do espetáculo, “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação”<sup>36</sup>.

No entanto, é importante notar que nas reflexões de Sontag acerca da proliferação de câmeras fotográficas há ainda uma certa rejeição quanto a incorporação da imagem à vida cotidiana. Para ela, o ato de fotografar ao mesmo tempo em que é uma prova incontestável de uma experiência vivida, é também um ato de negá-la, na medida em que limita determinada experiência a uma busca desenfreada pelo fotogênico ou por uma “imagem-símbolo”<sup>37</sup>. Assim, uma suposta dissociação entre o “mundo fotografado” e o “mundo vivido”, não parece, porém, possível nos dias de hoje. Diante da saturação na produção e no consumo de imagens, não podemos pensar a experiência da imagem como parte da própria experiência real? Não seria o espetáculo a “*negação* visível da vida” e também a “*negação* da vida que *se tornou visível*”<sup>38</sup>? Se para a própria Sontag o mundo se tornou o “mundo-imagem”, onde a câmera é “o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta”<sup>39</sup>, a sua presença não figuraria como uma condição mesma do homem contemporâneo? “A realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real”<sup>40</sup>, como sintetiza precisamente Debord. No entanto, não se trata aqui de naturalizar essas novas práticas de representação e consumo de massa, mas de assumir a profundidade

---

<sup>35</sup> SONTAG, 1997, p. 176.

<sup>36</sup> SONTAG, 1977, p. 178.

<sup>37</sup> SONTAG, 1977, p. 20.

<sup>38</sup> DEBORD, 1997, p. 16.

<sup>39</sup> SONTAG, 1977, p. 196.

<sup>40</sup> DEBORD, 1997, p. 15.

de seu enraizamento na subjetividade do homem contemporâneo e suas implicações políticas inevitáveis.

Mediador das relações sociais no mundo-imagem, o espetáculo utiliza-se de diversos recursos midiáticos para se legitimar enquanto conexão mestra da vida social. Analisando seus processos de mediação descobre-se um recente fluxo de manipulações imagéticas capazes de fundir (e confundir), premeditadamente, dois opostos: ficção e realidade. Duplo e mútuo, tal fluxo é responsável por equilibrar os dois lados de uma balança: “quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica e verdadeira”, “ou, pelo menos, que assim pareça”<sup>41</sup>.

Para Jean-Luis Comolli, a primeira aceitação é a de que “nossas fantasias e nossas necessidades são roteirizadas”<sup>42</sup>. Segundo propõe Comolli, assim como na linguagem da cibernética, da informática, da genética, o homem contemporâneo só encontra condições de assegurar seu controle exato sobre o mundo cotidiano através do roteiro, do cumprimento de um programa. Tal conclusão deriva do fato de que fomos alfabetizados ao longo das últimas décadas pelos enredos da comunicação de massa, recorreremos freqüentemente ao imaginário ficcional para narrar nossas próprias vidas, e acabamos produzindo nossas realidades baseados no que nos é oferecido por uma vasta gama de produtos audiovisuais. Notadamente pela multiplicação de mecanismos de exposição e comunicação da chamada Web 2.0<sup>43</sup> como a explosão de redes sociais e recursos de comunicação virtual, o que se vê é uma constante estetização da vida, onde cada item classificatório sobre *você* está preenchido, onde cada *eu* tem seu espaço virtual próprio, onde você “posta” seus pensamentos, pré e pós-determina suas ações cotidianas, onde está estampada a *sua* foto. Tudo auto-programado e ao alcance do público.

Mas se um lado da balança pesa, há de se compensar no outro. É nesse contrapeso que se baseia o paradoxo do realismo atual. Enquanto a realidade se torna

---

<sup>41</sup> SIBÍLIA, 2008, p. 195.

<sup>42</sup> COMOLLI, 2008, p.169.

<sup>43</sup> “A expressão foi cunhada em 2004 num debate do qual participaram diversos representantes da cibercultura, executivos e empresários do Vale do Silício. A intenção era batizar uma nova etapa de desenvolvimento da internet, após o fracasso gerado pelas companhias pontocom: enquanto a primeira geração de empresas on-line procurava vender seus produtos, a Web 2.0 ‘confia nos usuários como co-desenvolvedores’”, SIBÍLIA, 2008, p. 14.

cada vez mais conduzida por paradigmas da ficção, esta, por sua vez, caminha em direção àquela. Em suma, nos tempos do capitalismo imaterial<sup>44</sup> as narrativas do espetáculo impõem um regime de visibilidades calcado em um forte “apelo realista”<sup>45</sup>.

Se o mundo tal como conhecemos está tomado pelos roteiros, narrativas de raiz ficcional na literatura, na televisão, no cinema, na fotografia e na internet acabam por recorrer a variadas doses de realidade para se afirmar enquanto não-ficções, para maquiar suas simulações. A ficção enquanto história totalmente inventada já não basta. Acostumados com injeções de dramatismo clássico, os leitores e espectadores do final do século XX não mais se satisfazem com narrativas de ficção apenas baseadas em histórias reais, produzidas a partir de observação empírica e/ou recheadas de recursos imagéticos que buscam a verossimilhança. A vontade de realidade do espectador atual é gigantesca, prescinde a revelação e a incorporação de artifícios realistas, a imagem necessita de transparência plena, “é preciso tudo ver, tudo mostrar e nada esconder”<sup>46</sup>. Se estamos cercados por imagens e vivemos sobre a síndrome dos seus roteiros, paradoxalmente, é porque essas imagens nos fazem crer em seus “realismos”, compostos por elementos mais verdadeiros que a própria experiência ordinária poderia aspirar. No entanto, na medida em que se pretende simular um “realismo” extremo, ao contrário, na intensa exposição de seus dispositivos acaba-se por se “desrealizar” e multiplicar simples “efeitos de real”<sup>47</sup>.

“Assim, assimilando, reformatando e renovando os códigos realistas, que não se confundem com o engajado realismo ‘crítico’ ou ‘revelatório’ do passado, as renovadas narrativas do espetáculo, nos âmbitos da literatura, da fotografia, do audiovisual e, até, da realidade virtual, desenvolvem sua própria linguagem de legitimação, autovalidação e autorização. Essas operações narrativas, empenhadas em uma permanente ‘demanda de real’, revelam-se estratégias políticas nada inocentes, sendo parte de uma disputa, simbólica e comercial, pela produção, detenção e validação de determinadas visões de mundo, práticas, discursos e verdades sobre a realidade” (FELDMAN, 2008, p. 62).

Em seu ensaio acerca desse “apelo realista” e dos recursos midiáticos contemporâneos que o sustentam, Ilana Feldman propõe que a proliferação *reality*

---

<sup>44</sup> “O regime de produção ‘pós-fordista’ ou ‘pós-industrial’ ensejou, segundo diversos autores, um novo modo de agenciamento capitalista, denominado ‘capitalismo imaterial’ ou ‘cognitivo’, cujo núcleo da produção econômica é a própria vida, o conhecimento, a criatividade, o imaginário, a comunicação e a informação”, FELDMAN, 2008, p. 64.

<sup>45</sup> FELDMAN, 2008, p. 61.

<sup>46</sup> FELDMAN, 2008, p. 63.

<sup>47</sup> FELDMAN, 2008, p. 63.

*shows*, imagens amadoras, recursos filmicos como câmeras escondidas, depoimentos inseridos em peças de ficção e etc., estabelecem novos parâmetros de evidência da imagem, uma transparência total, criando uma ilusão estética hegemônica em nível global. No entanto, a “paixão pelo Real” hoje disseminada pelos meios de comunicação contemporâneos não é mais do que uma reformatação e renovação de uma secular “vontade de verdade”<sup>48</sup>.

Se realizarmos uma breve análise retroativa da história identificaremos as tendências dessa atual “paixão” antes mesmo da floração da sociedade do espetáculo. Como já enfatizado neste texto no capítulo anterior, a partir da segunda metade do século XVIII, marcadamente pelo surgimento do naturalismo literário, os discursos, práticas e saberes – no âmbito das letras, da ciência e da nascente massificação da cultura visual pela imprensa – já ensaiavam a hegemonia do apelo realista. Experiências realistas que, de acordo com Beatriz Jaguaribe, “abalizam a entrada cultural na modernidade”<sup>49</sup>, fazendo do “apelo realista” uma manifestação essencialmente moderna.

Não por coincidência, Rancière, ao pensar a relação entre a presença do homem ordinário como tema e a sua reprodução pelas “artes mecânicas”, propõe ser na modernidade onde “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro”<sup>50</sup>. Ou seja, a noção de rastros de verdade contidos no banal é o que o torna “depositário de alguma beleza específica, algo que caracteriza o regime estético das artes”<sup>51</sup>. A “demanda pelo real” pode ser entendida também como uma demanda pelo banal, uma busca que se configura em glorificação e embelezamento da vida dos anônimos tornando-as objeto da arte que atravessou o século XX.

Para Feldman, a continuidade dessa demanda está intimamente ligada a “extemporânea necessidade de ancorar o pensamento, a vida e a linguagem em um solo seguro”, onde as certezas são inexoráveis. Ou seja, a realidade tornou-se sinônimo de verdade. Assim, o que chamamos de “demanda pelo real” nada mais é que um espelhamento de uma “vontade de verdade a todo custo”<sup>52</sup>. Uma verdade que,

---

<sup>48</sup> FELDMAN, 2008, p. 63

<sup>49</sup> JAGUARIBE *apud* FELDMAN, 2008, p. 65.

<sup>50</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 50.

<sup>51</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 47.

<sup>52</sup> FELDMAN, 2008, p. 65.

para Nietzsche, é apenas aquela tida como verdadeira por estar ancorada na ciência, na moralidade e na metafísica. Portanto, não há *a* verdade uma vez que nada que lhe é próprio possa-a definir enquanto soberana e “correta”, o que há é “a crença *na* verdade”. O que nos leva a pensar que, desde sempre, o que há é um “efeito-de-verdade”<sup>53</sup>.

Além do entendimento da demanda pelo real enquanto um processo histórico, considerando suas evidências e conseqüências diferenciadas na formação cultural das mais variadas sociedades, não se pode perder de vista sua função de mercadoria. Na modernidade a imagem se consolida enquanto prova de verdade, paradoxalmente uma verdade efeito do artifício. As renovadas narrativas do espetáculo, por sua vez, optam por abrir mão da própria realidade em favor do artifício, o que Feldman proclama como a morte da realidade, dando lugar a sua perfeita reprodução.

Holograma em nível espetacular de acumulação do capital, alavancada pelas estratégias do audiovisual contemporâneo, a imagem que apela para o real se torna ficção de si mesma. Essa é exatamente a expectativa de Comolli diante do auge triunfo do espetáculo, que ele “não mais simule”.

O que se tem hoje, portanto, “não é mais a arte imitando a vida ou a vida imitando a arte”<sup>54</sup>. Mas a arte-espetáculo enquanto vida e a vida enquanto arte-espetáculo. O que se deseja e o que se oferece pelos canais midiáticos é uma exposição sem precedentes da própria experiência vivida, como se nada a estivesse roteirizando. No entanto, essa crueza do real não é tão interessante se não for acompanhada por um roteiro, mesmo que obscuro. Buscando o equilíbrio da balança, a realidade, “para ser percebida enquanto plenamente real, deverá ser intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos”<sup>55</sup>. As ficções precisam *ser* reais, e as realidades precisam *ter* ficções.

Dentre as tantas evidências da paradoxal “vontade de verdade” contemporânea, uma delas se destaca, exatamente, por inverter seu foco de atenção, lançando seus holofotes sobre o público, àqueles que assistem à imagem. No contexto das novas narrativas do espetáculo, estratégias que conclamam o “homem comum” a

---

<sup>53</sup> FELDMAN, 2008, p. 65.

<sup>54</sup> SIBILIA, 2008, p. 196.

<sup>55</sup> SIBILIA, 2008, p. 196.

ser um personagem participante das operações midiáticas surgem como um dos fortes pilares que sustentam a atual investida realista. O que poderia ser profundamente mais “real” do que as nossas simples vidas ordinárias? Ou melhor, o que há de mais autêntico senão a minha vida e maneira própria de ver o mundo?

A proliferação de toda espécie de *reality shows* onde anônimos se tornam celebridades; a freqüente exposição pelo jornalismo de textos opinativos de leitores e de imagens feitas por amadores; a popularidade de *blogs* escritos por não-escritores e a explosão redes sociais na internet – como Orkut, Twitter, Facebook e MySpace – como grande meio de comunicação e de produção de conteúdo entre os cidadãos; os gigantescos números diários de visualizações e *uploads* de vídeos caseiros em sites como o YouTube, dentre tantos outros exemplos, demonstram que quem está no centro das ações e atenções é *você, eu e todos nós*<sup>56</sup>. Não só a fala dos indivíduos é alçada em um pedestal pela mídia, mas quaisquer das banalidades de suas vidas cotidianas tornam-se, por assim serem, excêntricas. Em uma noite de sexta-feira, por exemplo, um vídeo cômico em que um internauta imita Whitney Houston cantando no filme *O guarda costas* poderá ter o mesmo espaço de publicação e número de visualizações que uma reportagem sobre a brusca queda da Bolsa de Valores do Nova Iorque.

Quanto mais se abre espaço mais inflamados ficam os individualismos. É preciso “ser diferente” e expor sua distinção ao julgamento coletivo. Aquele que anteriormente era apenas um leitor e espectador passivo agora tem o “direito a fala”<sup>57</sup>. Um verdadeiro estouro de criatividade reprimidas, a “hora dos amadores”<sup>58</sup>. Antes apenas consumidores das mercadorias do mundo-imagem, agora eles se vêm enquanto co-produtores da História, superando os profissionais da própria mídia, da arte, do comércio e até da política em suas funções. Calcados no discurso de “democratização” do espaço midiático, tal artifício de compartilhamento acaba por gerar uma forte identificação do “homem comum” com o canal de comunicação. Se o que estou vendo na tela é aquilo que foi produzido pelas minhas mãos, então isso é “real” e, por consequência, verdadeiro, crível.

---

<sup>56</sup> SIBILIA, 2008, p. 8.

<sup>57</sup> O que, de antemão, não deve ser confundido com “poder de voz”, questões a serem desenvolvida no capítulo 4.

<sup>58</sup> SIBILIA, 2008, p. 14.

Em *O Show do Eu*, amplo e certeiro ensaio sobre a intimidade como espetáculo na contemporaneidade, Paula Sibília propõe que esse súbito resgate da figura do homem ordinário e de sua vida cotidiana, “uma espécie de reconforto na constatação da mediocridade própria e alheia”, deve ser visto não só pelo seu lado luminoso. Mesmo sendo um terreno fértil para erupção de potencialidade amadoras que possam provocar uma reorganização da sociedade pelos novas mídias, é preciso não perder de vista que, apesar de sua exposição privilegiada, sua “criação é sistematicamente capturada pelos tentáculos do mercado, que atacam como nunca essas forças vitais e, ao mesmo tempo, não cessam de transformá-las em mercadorias”<sup>59</sup>. O espetáculo segue seu procedimento operacional padrão ao desabilitar qualquer manifestação que não o retro alimente.

Em suma, tal onipresente exposição das vidas ordinárias se mostra como um fenômeno de ambivalentes potências. Se por um lado abrem-se diversos canais interativos para invenção e trocas de experiências em uma quantidade e velocidade há pouco tempo atrás inimagináveis, por outro, há uma permanente instrumentalização das formas e conteúdos propostos pelo *eu*, onde “glorifica-se a menor das pequenezas, enquanto se parece buscar a maior das grandezas”<sup>60</sup>. Ou seja, na maior parte dos casos, o espectador-consumidor só é erguido ao protagonismo uma vez que siga o roteiro.

A constatação dessas intenções midiáticas não supõe de forma alguma sua normatização, nem tão pouco reduzir todas as experiências dos sujeitos com televisão ou o cinema à passividade. São muitas as tendências propostas por indivíduos ou coletivos que desafiam a hegemonia da programação midiática, encontrando brechas para criar alternativas à exposição do *eu* como simples mercadoria. Tal perspectiva alimenta nosso aprofundamento nos estudos de caso subseqüentes, analisando-os como objetos heterogêneos que apresentam particularidades que ora figurarão como exceção, ora se submetem às regras do espetáculo.

---

<sup>59</sup> SIBILIA, 2008, p. 19.

<sup>60</sup> SIBILIA, 2008, p. 197.



### Democracia nas imagens: uma igualdade dissensual

---

---

O marcante “apelo realista” presente no universo audiovisual e a recente espetacularização do *eu* em diversos âmbitos da comunicação, podem ser interpretados como manifestações permeadas por práticas políticas e práticas estéticas. Elevar ao patamar de “verdade” uma imagem produzida por um amador surge, *a priori*, como uma revolucionária possibilidade de poder político e de posicionamento privilegiado de uma estética ordinária.

No entanto, há de se penetrar nos meandros que estabelecem a visibilidade dessas imagens. Tomaremos como base para analisar o interior desses processos os estudos de Jaques Rancière acerca do que ele chama de “partilha do sensível”, a qual parece moldada para esse contexto onde o que está em jogo é, essencialmente, um compartilhamento de sensibilidades:

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um lugar comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (RANCIÈRE, 2005, pág. 15)

Indo além nas idéias de Rancière, tal partilha do espaço sensível estabelece quem tem direito a fala, quais as possibilidades de circulação das sensibilidades. Há uma divisão que define lugares comuns e lugares exclusivos, um conjunto de linhas arranjadas de modo a definirem o que, quem e a quem pode-se dizer, ouvir e sentir coisas. Tomar parte da partilha significa, então, ter a propriedade de estabelecer os deslocamentos do que é possível ver, dizer e sentir. Essa é, fundamentalmente, uma “prática política” e, ao mesmo tempo, uma atividade restrita e competente a poucos indivíduos e grupos.

De maneira ampla, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem a competência para dizer sobre o que é visto, de quem têm a competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço

de dos possíveis do tempo”<sup>61</sup>. A experiência política consiste em proceder recortes de visibilidade e invisibilidade, de separar no tempo e no espaço o que é palavra e o que é grito, e são estes recortes que definem a dimensão estética da política.

Tal dimensão é formada por um conjunto de “práticas estéticas”, “isto é, formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade”<sup>62</sup>. Ou seja, as práticas artísticas e suas linguagens acabam por arranjar a própria estética da política. A política, então, possui um regime estético responsável por regular suas partilhas de espaço e de tempo.

É fundamental nesse momento abriremos espaço para uma diferenciação determinante para os estudos de caso subseqüentes. Sendo a partilha do sensível essa “distribuição de lugares em que a circulação da palavra e do sensível encontra passagens e barreiras, trocas e surdez, ela não pode ser confundida com o direito a fala”<sup>63</sup>. Dar “voz ao outro” não proporciona, diretamente, uma experiência política com o sensível. “Ou seja, quando um indivíduo ou um grupo tem direito a fala, este direito não implica ainda a presença dessa fala em um espaço comum, não implica que ela opere necessariamente uma escuta”<sup>64</sup>. Ter direito a palavra, ao *logos*, não representa uma forma de fazer política, uma forma de ocupar a *polis*.

Partindo de *A partilha do sensível* de Rancière, Cezar Migliorin (2009) coloca que a política, definitivamente, não está presente uma vez que o indivíduo tem o direito a fala, que “não é por falar que o homem se torna um animal político”. Assim,

“podemos então dizer que a política é antes a possibilidade de reordenar o que está dado a sentir e dizer por sujeitos quaisquer, do que propriamente os discursos feitos pelos indivíduos e grupos que operam estas reconfigurações. A política assim pode ser pensada como o que acontecessem um fim predeterminado, anterior a um objetivo. Antes de ser uma informação, ou uma comunicação, ela é uma operação que tenciona o esquadramento do espaço e do tempo” (MIGLIORIN, 2009, [revisado pelo autor]).

Desse modo, fica clara a idéia de que a simples possibilidade aberta ao homem ordinário de figurar enquanto imagem nos canais midiáticos não representa uma

---

<sup>61</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 17.

<sup>62</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 17.

<sup>63</sup> MIGLIORIN, 2009.

<sup>64</sup> MIGLIORIN, 2009.

experiência política. Isso porque, mesmo com a exposição de seus corpos e palavras ordinárias, não são todos os indivíduos que ocupam o mesmo lugar nesta ordem do que é dado a sentir e a dizer. Mais do que isso, é necessário ocupar um lugar capaz de derrubar uma outra política vigente. Um movimento constante de reordenação dos esquadrinhamentos do sensível que se mostra indispensável para a existência democrática de sua partilha.

Ao pensar as possibilidades e particularidades do documentário contemporâneo brasileiro enquanto um espaço democrático, Migliorin (2009) parte do modelo de partilha do sensível de Rancière e desemboca nas idéias de Deleuze, aquelas que tratam da necessidade de existência de uma “língua estrangeira” para que a “fabulação de um povo por vir”.

“Devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior da nossa língua, devemos fazer da nossa própria língua um uso menor. O multilingüismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 4 e 5).

A questão aqui não remete somente aos idiomas. Criar no interior de uma língua dominante uma língua estrangeira diz respeito, sobretudo, a como falar dentro de uma língua como se fosse ali estrangeiro, para perturbar seu interior. Não se trata de falar com um nativo em uma língua que não a sua, “ao contrário, falar em *sua língua própria* como um estrangeiro”<sup>65</sup>. Em suma, o que nos diz Deleuze é que é preciso que o ato da fala seja como uma língua estrangeira frente uma língua dominante pelo simples fato de que assim se exprime uma impossibilidade de dominação.

As noções de dominante e estrangeiro se diferenciam aqui enquanto estéticas da política. Seguindo tal raciocínio a palavra quando dita em uma língua estrangeira deve ser capaz de rachar a língua dominante. Seu papel é crucial pois ela, a palavra,

“habita a cena política como produtora de um dissenso, trazendo para essa cena a possibilidade de atores intempestivos, não roteirizados, que adentram a política sem serem chamados, em um esforço de linguagem que rompe a estabilidade dos conflitos pré-existentes” (MIGLIORIN, 2009).

---

<sup>65</sup> DELEUZE e PARNET, 1998, p. 5.

A tomada de postura de uma fala estrangeira para o exercício da política tem essa potência pois a língua estrangeira permanece externa a língua dominante, aquela não quer falar ou ouvir-se por esta. A língua é exatamente a barreira que as divide, não há uma hierarquia entre elas, trata-se de “uma estética que parte da igualdade”<sup>66</sup> Desestabilizar as partilhas da língua dominante fundando novos lugares, novos enunciados coletivos: essa é a função própria da língua estrangeira.

Possuí-la e executá-la são, portanto, gestos políticos. Não como uma comunidade de falantes isolada, distante da fala que é comum a todos ou que não consiga se comunicar. Antes disso, a língua estrangeira é um simples modo de enunciar tal que se não deixa espaço para submissão. Uma vez dita e ouvida, ela reorganiza a partilha do sensível, e assim permanentemente se modifica. Seu “caráter político passa pela virtualidade dessa presença que desestabiliza a língua dominante e no mesmo gesto que forja meios de uma ‘outra sensibilidade’, no momento em que seus enunciados se tornam coletivos”<sup>67</sup>. Assim, partir da igualdade é um pressuposto primordial para quaisquer estéticas da partilha do sensível, que, nessa lógica, produz o que Migliorin chama de uma *igualdade dissensual*.

“Quem parte da desigualdade e se propõe a reduzi-la, hierarquiza as desigualdades, hierarquiza as prioridades, hierarquiza as inteligências e as reproduz indefinidamente” (RANCIÈRE, pág. 95, 1998).

Mapeando em Rancière essa complexa ligação entre palavra e política, no que diz respeito ao processo de estabelecimento de um dissenso a partir de um quadro de igualdade, Migliorin percebe na fala um movimento litigioso por si só, não necessitando dos discursos e embates dela provenientes. Tal movimento parte da fórmula estética de pólos de Rancière, onde há de um lado o consenso e do outro a esquizofrenia. A esquizofrenia surge como ato daquele que nada diz pois pressupõe o não entendimento pelo outro, hierarquizando as línguas e suprimindo as palavras de uma partilha comum. Já no consenso tudo se compreende do que fala o outro, as línguas são fluentes de modo que não há “a tensão, os buracos e vazios, entre indivíduos falantes e diferentes”<sup>68</sup>, elementos fundamentais para a composição de um campo democrático. Como conclui Migliorin, “o movimento litigioso da fala é assim

---

<sup>66</sup> MIGLIORIN, 2009.

<sup>67</sup> MIGLIORIN, 2009.

<sup>68</sup> MIGLIORIN, 2009.

atravessado por uma estética que mantém a *falta de medida* e o excesso do outro na medida de uma existência comum”<sup>69</sup>. É no contexto dessa alteração de palavras permanente que se configura a experiência política, um fluxo essencial para a configuração de uma partilha do sensível.

O que se propõe neste capítulo como fim é o vislumbre de princípios próprios para a configuração de uma democracia no gerenciamento de imagens amadoras dentro dos meios de comunicação contemporâneos. Migliorin, pensando especificamente o cinema político moderno de Deleuze, analisa que para a perpétua criação da política – e assim da uma democracia das imagens - se faz necessária “a invenção do povo como parte política e falante” num campo em que o próprio povo não esteja “imune à consequência de seu movimento”<sup>70</sup>.

Sendo assim, a cena política é local da irrupção de falantes e suas línguas, um lugar desprovido de posições já dadas, vulnerável a invasão de novos parâmetros estéticos. Sua existência se esvai quando dominada por castas, acordos que organizam relações de poderes. Em suma,

“as partilhas que se vêm estáveis, onde não há mais o lugar de uma subjetividade excessiva, que perturbe a partilha, são justamente os lugares em que a política tende a desaparecer” (MIGLIORIN, 2009).

Rancière utiliza-se das análises de Platão acerca das condições do teatro e da escrita para vislumbrar uma essência do regime estético da política. O teatro, “simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’”, e a escrita, “circulando por toda parte, sem saber quem deve ou não falar”<sup>71</sup>, são para Platão duas grandes formas de existência e de efetividade sensível da palavra, modelos para as artes em geral. A conclusão de Rancière é de que tais formas de arte estão comprometidas com “um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”<sup>72</sup>. Portanto, essa mobilidade das linhas que determinam os limites de partilha surgem como um regime estético ideal para a manifestação plena da política, e é essa configuração que ele carimba de democracia.

---

<sup>69</sup> MIGLIORIN, 2009.

<sup>70</sup> MIGLIORIN, 2009.

<sup>71</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 17.

<sup>72</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 18.

Voltando as idéias de Comolli já expostas aqui em um capítulo anterior, o que vivemos não é mais a “era das instituições”, mas a “era das programações”. Sua negação “aos roteiros” e a afirmação da “necessidade de documentário” partem, assim como em Rancière, da preponderância da cena aberta sobre a fechada. As imagens devem estar “sob o risco do real”, “estar as voltas com as desordens da vida”, “com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões”<sup>73</sup>. Os roteiros estão cada vez mais fóbicos pois

“eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos. Retroação. O não controle do documentário surge como a condição de invenção. Dela irradia a potência real deste mundo” (COMOLLI, 2001, p. 107).

Todos os indivíduos, e mais claramente aqueles que de alguma forma se tomam contato com a feitura de uma imagem, estão, ininterrupta e reciprocamente, adquirindo e transmitindo *mise-en-scènes*. A política para Comolli se mostra como um jogo de dramaturgias onde cada um produz uma *mise-en-scène* e se coloca em cena. Nesse cenário, o documentário representa um lugar de esperança, de uma via de mão-dupla nas relações políticas do homem comum com o homem produtor das imagens. Já o universo televisivo, calculado em todas as suas ações, sempre em favor do capital, se esconde da cena, troca o conflito pelo consenso ou pela esquizofrenia, não configurando a experiência política plena.

O regime de equivalência na ocupação dos espaços simbólicos que Migliorin denomina *igualdade dissensual* é, para Rancière, peça-chave do *escândalo da democracia*. Na democracia não se admite um ordenamento anterior a ela, qualquer governança por legitimidade natural que se diga mais experiente ou sábia para o exercício do poder. Ela é escandalosa porque desordenada, lugar do alvoroço e do tumulto. “A democracia não está dada nem em uma forma de estado nem em uma forma de sociedade, pela democracia a luta é infundável e constante”, é um “poder que excede, sem ter nenhuma qualidade ética ou social particular, poder que refuta uma representação adequada”<sup>74</sup>.

Em suma, sendo o todo sensível e sua partilha efetuada por ações políticas, fruto de uma experiência estética, chamamos democracia essa contínua transformação

---

<sup>73</sup> COMOLLI, 2001, p. 103 e 104.

<sup>74</sup> MIGLIORIN, 2009.

do regime estético do sensível. Se não há política, o sensível não poderá ser continuamente repartilhado. Assim, dependendo da paralisia ou da mobilidade políticas é que o sensível poderá ser transformado, ou permanecerá inerte, velho.

A constante presença do amadorismo associada a sua manipulação pelos canais midiáticos insiste em criar em nossos imaginários a idéia de democratização dos meios, como se estes tivessem sido tocados por uma onda de humildade e solidariedade para com o mundo ordinário. Afinal, será que nós, homens ordinários, somos dominados por essa ânsia em participar como produtores de imagens e não nos damos conta da nossa possível experiência política? Como se comportam os estudos de caso dessa monografia em relação ao regime de exposição das imagens amadoras? Como suas diferenças de tratamento podem ser associadas à própria conjuntura política do canal que utilizam: programa de televisão seriado e cinema documentário? Quais as evidências da existência de elementos característicos de uma democracia na partilha de sensibilidades, ou seja, até que ponto esses canais permitem aos ordinários criarem suas próprias linhas estéticas, ou mesmo pequenas brechas, de acesso ao sensível?

## Capítulo 5

### *Retrato Celular* - Estudo de caso

---

O estudo de caso que nos alimenta nesse capítulo é o programa de televisão *Retrato Celular*. Exibido pelo canal *Multishow* no segundo semestre de 2007, foi realizado pela Conspiração Filmes com direção de Andrucha Waddington, em oito episódios com trinta minutos de duração cada. Pessoas comuns, todas jovens, filmam suas vidas cotidianas através da câmera de um telefone celular: esse é o dispositivo, o que “dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo”<sup>75</sup>. O *reality show* aposta em uma linguagem que se pretende inovadora pois trata-se do primeiro programa da televisão brasileira feito com câmeras de celulares. Pautados e divididos entre temas amplos, os jovens registram o que seriam “retratos” do comportamento, multiplicidade e intimidade de uma geração, pelo menos esse é o “efeito”.

Assim como já proposto na introdução desse trabalho, antes de iniciarmos uma análise interna do caso, cabe aqui uma breve contextualização do espaço audiovisual no qual ele se insere. Como é sabido, toda a programação e o conteúdo exibidos pela maior parte dos canais de televisão, sobretudo os programas terceirizados a empresas externas, precisam obedecer à postura e à identidade do canal para entrar no ar. Observar esses modos de aproximação que o *Multishow* tem criado para com seus espectadores nos ajudará, ao final, a esboçar o papel de *Retrato Celular* nessa conjuntura, onde a evolução de certos códigos realistas surgem como uma intensiva estratégia de mercado.

No ar desde 1991, o *Multishow* faz parte da Glososat Canais, rede de canais diretamente associada e operada pela NET Serviços, maior grupo econômico de TV por assinatura do Brasil e, segundo anuncia, “a maior empresa multiserviços via cabo da América Latina”<sup>76</sup>, uma vez que também oferece internet banda larga e telefonia fixa. Como o próprio nome já anuncia, a rede de canais e a operadora pertencem, dentre outros acionários, às Organizações Globo. A explicitação dos vínculos mercadológicos dentro deste conglomerado de comunicação visa situar o leitor diante

---

<sup>75</sup> MIGLIORIN, 2005.

<sup>76</sup> Fonte: site oficial da NET: [www.netcombo.globo.com](http://www.netcombo.globo.com).



da grande teia que liga diversos núcleos com uma postura similar, enquanto veículos de comunicação, para com o espectador brasileiro.

A NET detêm hoje aproximadamente 50% do mercado de TV por assinatura no Brasil. Dos quase 7,5 milhões de assinantes em todo o país, mais de 3,5 milhões de domicílios assistem aos principais canais da Globosat<sup>77</sup>, levando em conta que o pacote básico vendido pela NET inclui necessariamente canais como *Multishow*, *GNT*, *Sportv*, *Telecine* e *GloboNews*. Em pesquisa publicada em março de 2007, considerando todos os canais pagos transmitidos no país, o *Multishow* era o segundo mais visto entre os indivíduos acima de 18 anos<sup>78</sup>.

Como canal de entretenimento, a grade de programação do *Multishow* ficou marcada na década de 1990 pelo conteúdo musical e com apelo jovem, com a maior parte das atrações importada dos Estados Unidos. Porém, os anos 2000 trouxeram consigo a onda dos *reality shows*, hoje o principal produto do canal. Desde o surgimento desse filão da audiência, diversos enredos e narrativas foram testados visando renovar as regras do jogo criado pelo padrão *Big Brother*, o qual alavancou o sucesso do gênero no país. Melhor dizendo, os *realities* se diversificaram e os homens ordinários passaram a ser submetidos a outras situações além do confinamento 24 horas por dia dentro de uma casa. Eles se colocam em disputas onde, por exemplo, seu talento musical, vocação empresarial, beleza estética ou resistência esportiva – além, é claro, de sua identidade e habilidade de relacionamento – determinam a vitória ou a derrota, geralmente através da votação paga pelos telespectadores.

Mas os *realities* não se limitam à competitividade. Em muitos casos, basta a observação de alguma regra sendo aplicada. Assim, os homens ordinários trocam de família, transformam seus corpos (às vezes para parecerem com celebridades), submetem-se a normas para mudarem seu comportamento psicológico, hábitos alimentares ou superarem alguma dependência química. Se esse homem contemporâneo já é tão familiarizado com as câmeras em seu cotidiano, não seria exatamente uma surpresa que os *realities* testassem ceder-lhes o poder de filmar e compor sua edição com imagens ordinárias.

---

<sup>77</sup> Fonte: *Panorama de serviços de TV por assinatura* da Agência Nacional de Telecomunicações – ANATEL, 39ª edição, Dez/2009.

<sup>78</sup> Fonte: Revista TelaViva, edição mar/2007, disponível em <http://www.telaviva.com.br/revista/169/audiencia.htm>.



*Retrato Celular* propõe radicalizar esse “teste”. Trata-se de um *reality* onde a maior parte das imagens são feitas pelas mãos de pessoas comuns utilizando o mais banal dos aparelhos eletrônicos da contemporaneidade, o telefone celular. Filmar suas vidas cotidianas, agora com um celular – pautados por certas regras –, é o que chamamos de dispositivo. “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.)”<sup>79</sup>.

No entanto, é preciso distinguir a essência de um dispositivo da de um de teatro de marionetes. “O dispositivo é uma ativação do real”<sup>80</sup>, é ele quem lança as regras do jogo e, ao mesmo tempo, é submetido ao que delas fazem os jogadores. A essa necessária abertura, Migliorin alerta:

“O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio” (MIGLIORIN, 2005).

E mais, se há um poder das imagens geradas via dispositivo, elas só valem naquele contexto. O que acontece quando um dispositivo é disparado (por um filme, programa de TV, instalação, etc.) não poderia acontecer sem ele, de maneira espontânea. Aquilo que é ali narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Por isso, o produto dali é exclusivo e presente. Só existe naquelas

---

<sup>79</sup> MIGLIORIN, 2005.

<sup>80</sup> MIGLIORIN, 2005.

condições e, por isso, não pode ser tomado como relevar de quaisquer situações extra-dispositivo.

Em *Retrato Celular* a noção de dispositivo parece ambicionar algo que está além de sua potência. Para o espectador, não há qualquer outra norma estabelecida pelo jogo, basta aos personagens registrarem o seu dia-dia. Porém, a suposta liberdade embutida nessa premissa não significa que o dispositivo não se enrijeça e que outras regras não possam ser impostas compulsivamente.

Abramos, então, nossa análise interna do programa pelo início do mesmo: a vinheta de abertura. Imagens de personagens de diversos episódios do programa surgem animadas, entram e saem enquadradas por grafismos que simulam a tela de uma câmera de telefone celular. Mais significativa que as imagens talvez seja a trilha sonora. A suave melodia em voz e violão composta e interpretada por Gilberto Gil, é levada com essa letra:

“Eu estou lhe dando tudo  
Eu estou me dando todo  
O meu celular me cola  
Inteirinho em seu roteiro  
Não precisa me editar  
Filmei tudo o tempo inteiro  
Quero ver quem ver primeiro  
Até onde eu vou chegar

Primeiro, primeiro!  
Quero ver quem ver primeiro  
Até onde eu vou chegar  
Até onde eu vou chegar  
Meu retrato celular  
Retrato celular”

(trecho da música “Olho mágico” - GEGE Edições/Preta Music)

A vinheta assume a fala de um personagem em primeira pessoa, é ele quem anuncia o programa por vir. A utilização das expressões “se dar todo” e “nem precisa me editar” e, entre elas, a palavra “roteiro”, transforma em paradoxo as intenções do programa. Ou, na verdade, acaba antecipando suas contradições. Afinal, se os personagens mostram “tudo” o “tempo inteiro” – o “todo” que nem precisa ser editado pois “cola inteirinho” no roteiro – a pergunta que fica é: seria o “todo” dos personagens quem “colou”, e escreveu, o roteiro? Ou o roteiro é que “colou”, e escreveu, antes, o “todo” dos personagens? Em outras palavras: haveria um roteiro a ser filmado no qual os personagens devam se encaixar, ou são os próprios

personagens que escrevem o roteiro das suas vidas filmadas? Afinal, trata-se do roteiro pelo “todo” ou o “todo” pelo roteiro?

Nessa linha de raciocínio, a frase “não precisa me editar” é emblemática da ambição deste programa por uma pureza das imagens, como se ele fosse realizado diretamente pelos personagens ordinários, como se o “todo” deles reinasse absoluto e o diretor em nada interferisse. Descrentes dessa possibilidade, nosso interesse aqui é pensar até que ponto sua escritura pode se dar em conjunto, onde a experiência política de quem filma e de quem, necessariamente, edita, sejam possíveis. Coincidência ou não, é na seqüência da letra de Gilberto Gil que encontramos o centro dessa questão: “Até onde eu vou chegar”? – pergunta o homem ordinário. Ou seja, pensaremos a edição como o processo onde as idéias ordinárias perduram ou não, dependendo da forma como são reinventadas, ou pré-moldadas, pelo editor/diretor do programa. E mesmo quando lhe é negado compulsivamente o acesso ao sensível, podemos perceber a lapsos da experiência ordinária despontar em breves momentos, como brechas que manifestam sua singularidade.

*Retrato Celular* selecionou trinta e quatro pessoas entre 21 e 30 anos de idade em quatro estados brasileiros – Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. A elas entregou um celular com uma câmera digital embutida, a qual possui uma resolução de gravação inferior e uma textura diferente das câmeras profissionais de televisão. Mas há, além das imagens com os celulares, uma outra câmera que revela ao espectador algo como um *making of* dos personagens filmando com suas câmeras-celulares. É também essa câmera, com qualidade e iluminação profissionais, que grava as entrevistas de cada personagem.

Em uma série que se propõe, como declarado em seu lançamento, ser um *auto-reality show*, porém, não são as auto-filmagens que conduzem a narrativa. Essa tarefa é realizada pela fala da entrevista feita pela câmera profissional, com uma dinâmica que segue a lógica dos confessionários do *Big Brother*. Em único momento, não se sabe se antes, durante ou depois de iniciarem suas auto-filmagens, cada personagem olha para a lente da câmera profissional e descarrega sua auto-análise. Essa fala cria uma espécie de “cama sonora” onde são inseridos rápidos trechos das auto-filmagens. A entrevista é, em suma, a base do roteiro.

A presença do roteiro enquanto força que guia a narrativa fica evidente logo que nos deparamos com uma divisão dos personagens por episódios<sup>81</sup> de acordo com temas onde melhor “se encaixam”. Aos temas, que podem ser identificados como “futuro”, “fidelidade”, “independência”, “amizade”, “paternidade”, “beleza”, dentre outros tão amplos quanto, são acrescentados sub-temas e sub-classificações onde cada personagem representa uma vertente daquele assunto. No programa sobre “fidelidade”, por exemplo, há um homem representante dos solteiros convictos e uma mulher que, mesmo distante por um longo período do namorado, prefere se manter fiel. Há ainda, o casal estável, plenamente feliz com sua união conjugal, o qual contrasta com o casal homossexual, representando a liberdade sexual no mundo contemporâneo. Da mesma forma, no episódio “Beleza e Estética”, há uma mulher que diz pouco cuidar de sua aparência (a não ser por raspar o cabelo diariamente) e outra que parece ser obcecada por seu corpo. Seguindo a lógica, na ala masculina nos apresentam o “marombado” esportista em contraste com o obeso sedentário e adicto em informática.

O roteiro de *Retrato Celular* é onipresente. O dispositivo se entrega ao roteiro já na seleção de seus participantes, esse, aliás, um comportamento padrão nos *realities*. Somente jovens, somente classe média, somente identidades rigidamente demarcadas. “A patricinha loura consumista, o *playboy* malhador de Copacabana, o *nerd* empreendedor na internet, a advogada oriental trabalhadora e paulista, a estilista lésbica, o vitrinista gay, o grafiteiro, o sambista, a cantora de rap, a ‘vida’ em uma república, o pegador de mulher”<sup>82</sup>. Como já dito no primeiro capítulo deste trabalho, a lista de tipos identitários esconde o que esses homens têm de singular. O programa está encantado com o que julga ser uma multiplicidade de comportamentos contemporâneos e tenta mapeá-los. Ignora o *ser-tal* de que nos fala Agambem, exatamente o que os coloca fora de uma determinação. Para enxergarmos com maior clareza essa postura do programa, decuparemos as imagens relativas a um personagem, exatamente na ordem que nos são apresentadas. Conheceremos Nicole, do episódio “Beleza e Estética”.

---

<sup>81</sup> Neste estudo de caso foram analisados na íntegra três episódios, gentilmente cedidos pela Conspiração Filmes e disponíveis no DVD em anexo. As referências aos outros episódios são fruto apenas da memória instantânea quando de suas exibições.

<sup>82</sup> FELDMAN e MIGLIORIN, 2007.

A foto de uma jovem loira na parede, essa jovem em uma clínica de estética, ela no cabeleireiro, ela na academia fazendo ginástica – tudo isso em 3 segundos e com uma trilha sonora eletrônica ao fundo. Depois dessa seqüência de *flashes* a tela congela, cartela: “Nicole / Faculdade de Jornalismo / 20 anos / solteira / Caxias do Sul”. Na seqüência, a própria Nicole repete essas informações em sua entrevista para a câmera do programa. A mãe de Nicole tenta filmá-la e ela reclama: “Mãe, tô feia!”. “Toda vez você fala isso”, responde a mãe. Voltamos à entrevista e ela nos conta que gosta de cuidar do corpo e da mente, que vai para o Rio estudar teatro. Seguimos com ela dirigindo seu carro enquanto uma amiga grava a situação com a câmera-celular: Nicole levou uma multa mas joga o papel no lixo, dizendo que não vai pagar – quarenta e cinco segundos depois de sua primeira imagem, já sabemos quem ela representa. Ela pede dinheiro para a mãe, que veste um cachecol “tigrado” e diz para a filha cuidar do seu pequeno cachorro. Em entrevista, Nicole nos conta que vive apenas com a mãe, que o pai faleceu anos atrás e que ela e a mãe são muito unidas. Solta uma risada constrangida e diz: “ai, sei lá, não sei”, corta.

No bloco seguinte saberemos que ela demora quarenta minutos para se arrumar todas as manhãs. Ela vai às compras e admite ser consumista e que adora “malhar” na academia. Nicole vai à endocrinologista e realiza vários tratamentos diferentes para a retirada de gorduras localizadas, e diz que prefere isso a se privar de comer guloseimas. Nicole vai ao cirurgião plástico e diz ter problemas com suas orelhas, também nos revela que colocou *botox* nos lábios em duas ocasiões, mas não gostou do resultado e retirou ambas as aplicações. Nicole vai ao salão de beleza cuidar das unhas e encontra acidentalmente a mãe, que diz para filha que estava lá para fazer drenagem linfática. “Essa semana ainda não fiz”, diz a mãe. Nicole, aos 20 anos, toma remédios para não envelhecer. Nicole vai fazer fotos para um catálogo de modelo e diz que quer trabalhar. Ela nos conta que é independente financeiramente pois recebe uma pensão de seu falecido pai. Em sua última fala, Nicole diz que está numa fase “se curtindo”, “sem se preocupar em dar satisfação pra ninguém”, “se encontrando”, “buscando a felicidade dentro de si”. Ela ainda aparece nos créditos finais, em uma aula na faculdade, na qual confessa só ter ido “para zoar”.

Estas são as imagens que compõem o retrato de Nicole, nada mais. Fica a dúvida: será que ela só vive esses momentos típicos de uma patricinha, será esse o seu “todo”? Suas aulas de jornalismo, por exemplo, será que ela as filmou, o que

aconteceu lá? Por que não estão na edição? Será que Nicole chegou a filmar outras situações não características de uma patricinha? Ela diz, por exemplo, que pretende ir para o Rio de Janeiro fazer teatro, fato que o programa ignora. Que Nicole é uma pessoa que se preocupa demasiadamente com sua aparência, não há como negar. Mas ela não é só *isto*, ou só *aquilo*.

Uma outra hipótese: talvez, quando com a câmera na mão, nem a própria Nicole se interessasse em realizar outras imagens. Ela parece cumprir um *storyboard*. Nicole se maquiando. Nicole dirigindo. Nicole comendo chocolate. Nicole na drenagem linfática. O possível sonho de ser atriz foi ignorado, pelo programa e/ou por ela mesma. Induzida ou não, Nicole tem sua subjetividade limitada pela identidade que dela decidiram extrair: “a patricinha consumista”.

O mesmo acontece com Alex, “o *playboy* de Copacabana” do mesmo episódio de Nicole. Alex está desempregado, mora com os pais e diz estar vivendo um “turbilhão”, uma fase de transição na vida. Mas nada disso se aprofunda. O que vemos é Alex na academia malhando, virando a noite em uma festa *rave*, andando de bicicleta com seu *pitbull*. Seus pais surgem rapidamente em um momento: “Vamos ver como meus ‘coroas’ estão nessa manhã. E aí pai, beleza?”. “Tudo bem”, responde o pai. Mas eis que surge uma brecha nos créditos finais. Alex chama a Mãe para participar de sua entrevista e ela diz: “o importante é ter amor, o resto a gente tira de letra”, e bate no ombro do filho, que permanece em silêncio olhando para câmera. Depois de acompanhar a vida de *playboy* de Alex, de sabermos que ele se sente desconfortável em ainda viver com os pais, uma tensão rara surge nessa imagem, a qual o programa separou como material extra e inseriu apenas nos créditos. Ali Alex não está interpretando “o *playboy*”.

Ana, “a DJ negra da noite de São Paulo que vai tentar uma vida nova fora do Brasil”, e Alexandre, “o *nerd* empreendedor da internet que acaba de abrir seu próprio negócio”, também capturaram imagens suficientemente representativas de seu tipo e conseguiram, como nos lembra a letra de Gil, se “colar” no roteiro. Por mais que alguns desses personagens estejam em busca de algo ou um momento de transformação, isso é apenas inserido como mais uma imagem na construção de seus estereótipos. Em *Retrato Celular* não há imagens perdidas, não há vazio, não há tempo para a subjetividade: deseja-se a saturação das identidades. Os personagens

estão prontos, não há dúvidas, não há conflito, apenas consenso. Em texto publicado quando do lançamento de “Retrato”, Ilana Feldman e Cezar Migliorin ratificam:

“Filmar a própria vida é uma questão de escritura e não de intimidade. Filmar a própria vida é se subjetivar, produzir um sujeito, e não se sujeitar a um dispositivo, e não se sujeitar ao olhar do outro. Editar a vida do outro é entrar em meio a processos de subjetivação alheios, é afirmar o sujeito como crise e não como um produto acabado de seu mundo pronto” (FELDMAN e MIGLIORIN, 2007).

Essa possibilidade de escritura vai além da questão das identidades típicas impostas aos personagens. Diz respeito também à manipulação da própria câmera, ao tempo e ao ritmo próprio das imagens enquanto produtoras de uma narrativa. O homem ordinário em “Retrato” não tem o poder de edição, esse etapa do processo é função do realizador (mesmo que ele tente se omitir). E quando falamos em escritura, falamos de escritura conjunta. Ceder uma câmera e solicitar ao outro que filme sua vida prescinde o entendimento de que faz parte dessa vida filmada a forma como esse outro escolhe filmá-la. Ou seja, a vida do outro contida nas dezenas de horas de gravação não se compõe somente do que se fala ou se faz para a câmera. Tão relevante quanto é a forma como se filma. Como o homem contemporâneo já possui uma relação estreita com as câmeras portáteis, é fundamental não só reproduzirmos e observarmos suas falas e ações, mas dialogar com a narrativa própria com que ele, ordinário, se escreve. Nesse caso, uma escritura conjunta se faz reescrevendo a escritura do outro sem apagá-la.

Ao contrario, *Retrato Celular* opta por uma a linguagem padrão do videoclipe em todos os seus episódios e independente dos personagens envolvidos. A montagem se baseia em planos que, em sua maioria, não duram mais do que cinco segundos na tela. Entre uma fala e outra dos personagens suas auto-filmagens “pisçam” na tela ao som de ritmos eletrônicos, uma linguagem comum em canais de televisão que se pretendem “jovens”. Os raros planos longos têm não mais que vinte segundos.

Uma possível exceção: no episódio “Pais e filhos”, Leandro Sapucaí filma o rosto do filho enquanto dirige. A imagem fixa parece exteriorizar um desejo de contemplação do pai. Como se essa contemplação não bastasse, após vinte segundos onde há apenas o som direto, ouvimos a voz de Leandro entrar em *off*: “É um amor inexplicável, as vezes a gente ouve da mãe um ‘eu te amo’ mas a gente não tem a noção do tamanho desse amor. Depois que você tem filho, aí você se coloca a frente



de tudo para não acontecer nada com ele”, corta. É preciso explicar a imagem pois ela sozinha pode deixar dúvidas. A fala em *off* garante a sua inserção no roteiro, é a certeza de que o espectador não poderá pensar outra coisa. “O espetáculo é ávido e impaciente. Ele não tem tempo, não escuta e não espera. Ele é pura estratégia de intensificação e adesão”<sup>83</sup>.

A narrativa em *Retrato Celular* é conduzida por uma lógica que obedece ao mais simples dos esquemas de ficção: apresentação dos personagens, imagens de cobertura que ilustram o tema e os sub-temas abordados naquele episódio, uma fala com tom de desfecho ou resumo ao final. Início de um episódio: “Bom dia galera, eu sou o Alemão”; “Boa noite gente, a partir de hoje vocês vão me conhecer um pouco melhor, espero que vocês gostem”; “Oi, acabei de acordar, despertador tocou, olha que dia bonito hoje!”. Fala impactante no final: “Acho que meu filho vai ser um grande homem”, resume o pai grafiteiro; “Acho que você não precisa casar para ter filho”, finaliza o carioca “pegador de mulher”; “Eu nunca vou deixar de ter sempre um objetivo maior pra seguir em frente”, sintetiza o *nerd* empreendedor.

Fica nítido que os personagens agem como se fossem obrigados a abrir e fechar um bloco toda vez que ligam a câmera, como se estivessem apresentando um programa sobre si próprios e não filmando suas vidas de maneiras distintas, despreocupados em “passar um recado”. Lembremos de uma hipótese já mencionada: teriam os personagens sido instruídos a filmar dessa forma tão, digamos, televisiva? E se o convite para filmar suas vidas partisse do “cinema”, será que eles se sentiriam mais livres?

É notável em “Retrato”, pela ampla maioria dos personagens, um comportamento padrão na forma de contar suas vidas em imagens. Auto-retrato, aqui, é sinônimo de “câmera subjetiva” e/ou de *walk and talk*<sup>84</sup>. Para realizarem imagens representativas de seus cotidianos, os personagens repetem o gesto de manipular a câmera na altura do olho, como se aquela imagem reproduzisse seu “olhar” para o mundo. É desse ponto de vista que os ordinários inserem narrações por detrás das câmeras como uma *voice over* que quase sempre descrevem as imagens que vemos.

---

<sup>83</sup> FELDMAN e MIGLIORIN, 2007.

<sup>84</sup> A expressão *walk and talk* surgiu na televisão norte-americana para denominar cenas de ficção ou documentário onde os personagens falam enquanto caminham e a câmera os acompanha no mesmo fluxo.

Quando invertem o eixo da câmera e filmam seus rostos, a lógica se repete. Todos os personagens, sem exceção, em algum momento, esticam o braço e empunham a câmera contra si. É a hora de “passar o recado”, recado no sentido de mensagem curta, resumida, rápida. Outro recurso que se repete é a passagem da câmera para um outro operador, amigo ou familiar, de modo que o personagem passe a estar de corpo inteiro na imagem. Na montagem, geralmente estes planos servem para situar o espectador no espaço onde está o personagem, estratégia amplamente utilizada no jornalismo televisivo e em filmes de ficção.

Mas sua singularidade, o *ser-tal* do homem ordinário, procura brechas e tenta riscar seus traços no sensível. O casal Henry e Fernanda, personagens do episódio “fidelidade”, estão quase sempre brincando com a câmera, eles não falam incessantemente sobre si próprios como os outros personagens. A criatividade do casal fica evidente quando Henry finge estar discutindo com o atendente de uma loja que está fora de quadro e, em seguida, a câmera revela que o atendente na verdade era um manequim. Por mais ingênua que seja, a piada revela uma escritura própria do casal no uso do extra-campo, tentando divertir quem assiste. Mas aquilo que seria uma particularidade do casal acaba se transformando em sua universalidade: o impulso de transformar o ato de filmar em diversão e transbordar o humor de suas vidas para as imagens acaba os estereotipando como “o casal feliz”. Eles vão para sua casa de campo ouvir o silêncio, registram uma bebedeira entre amigos, brincam no carro antes após uma aula de francês dela, tudo repleto de risadas. As suas imagens que nos são apresentadas criam uma áurea de felicidade matrimonial plena, como se sua relação fosse isenta de problemas conjugais. Henry e Fernanda parecem encarar a experiência como uma oportunidade de inventar seu mundo com humor e criatividade, mas o programa prefere restringi-los ao símbolo da felicidade conjugal.

Em alguns casos “Retrato” vai além e simula suas brechas, as quais acabam não se configurando em concretas experiências políticas com as imagens, mesmo quando o programa tenta passar essa impressão. No episódio “Beleza e Estética”, Alexandre está com os amigos em casa num sábado à noite. Ele diz para a câmera: “Sábado à noite, enquanto tem gente fazendo isso”. Corta para inserções de imagens e sons de festas. Voltamos para Alexandre contando que sua fala era uma “dica” para o editor do programa, e completa: “Os *nerds* estão fazendo isso: tentativa de decifrar um aparelho de GPS”. Alexandre teve a intenção de pensar um “corte” para o

programa. Ainda que consciente de que ele, *nerd*, era um contraponto para os “festeiros”, o que Alexandre faz é apenas reafirmar o que nos diz o programa. Ou seja, mesmo que ele, ao final de sua fala, não tivesse sugerido aquela edição, o programa teria o feito porque o que interessa aqui é o contraste entre estereótipos. A impressão que o espectador pode ter é que ele realmente interferiu na edição do programa. Mas não, a estética televisiva é que moldou suas idéias de montagem, antes.

Se deixarmos de lado a suposição de que os personagens foram induzidos pela produção do programa a filmar momentos específicos e de uma forma determinada, mesmo assim, fica clara a impregnação da linguagem televisiva na estética de suas imagens. Não só pela passagem de Alexandre que exemplifica essa contaminação na montagem, mas também pelo uso abusivo de câmeras subjetivas e suas variações, a fala direcionada ao espectador, etc. Mas, contextualizando: não estamos mesmo na televisão? Poderia, aqui, ser diferente? Ou como nos lembra Comolli: “Poderia haver – e o que seria – uma prática democrática do documentário na televisão?”<sup>85</sup>.

Voltemos, por fim, à questão do dispositivo. Antes de mais nada, é importante notarmos que o ato de filmar com um celular é aqui reduzido, simplesmente, ao ato de filmar com uma câmera. O fato dos personagens empunharem um telefone celular em nada muda a dinâmica de suas imagens, a não ser por se tratar de um aparelho portátil. Mas câmeras portáteis já não são novidade, assim como imagens feitas por câmeras pequenas já povoam nosso imaginário há muito tempo. “O programa inovador já nasce velho”<sup>86</sup>. A inovação que poderia representar o uso de um telefone para filmar uma vida é esvaziada uma vez que não se tem nenhum resquício de sua função original. Talvez o aparelho em questão não os permita, por exemplo, telefonar ao mesmo tempo em que se filmam. Mas, considerando as evoluções tecnológicas, seria essa uma possibilidade se assim se desejasse.

No entanto, grande parte do esvaziamento do dispositivo se deve ao seu caráter fortemente comercial. Filmar a vida com um celular surge como a grande idéia para divulgar um produto, uma verdadeira pedagogia para o consumo. “Aqui, a

---

<sup>85</sup> COMOLLI, 2007, pág. 127.

<sup>86</sup> FELDMAN e MIGLIORIN, 2007.

publicidade encontra o dispositivo”<sup>87</sup>. Entregar uma câmera portátil qualquer aos personagens não instigaria tanto o fetiche pela mercadoria. Ao espectador do programa quer-se vender celulares que revelam vidas, como se possuíssem a magia de proporcionar ao seu dono uma identidade especial através das imagens que produz.

Por sua lógica eminentemente mercadológica é que o programa se mostra tão encantado com o dispositivo. “É preciso focar no produto”, diria o diretor de criação de uma agência de publicidade. Mas para tal, é preciso mostrar o aparelho na imagem, e são os espelhos os grandes aliados aqui. Quase todos os personagens se filmam diante deles, onde o dispositivo é, ilusoriamente, relevado. O espectador tem apenas um “efeito” de estar vendo o que há “por trás” das câmeras, “efeito de real” que, como sabemos, retira as desconfianças em torno da veracidade daquelas imagens.

Precisamos entender, definitivamente, que apenas criar um dispositivo onde o outro filma não garante o auto-retrato:

“Fala-se nestes dispositivos como se eles tivessem em si a potência de inventar uma escritura, como se eles trouxessem uma novidade para a imagem. Pois não é assim. O dispositivo é parte de uma escritura, mas não garantia” (MIGLIORIN, em *Polis+Arte*, 2007).

Filmar com o celular é, ainda assim, apenas a parte do dispositivo que se deseja evidenciar. Os critérios de escolha dos personagens, o contexto de realização das entrevistas e sua condução, a entrega da câmera e seu tempo de permanência com os personagens, são exemplos de processos centrais dentro do dispositivo proposto por “Retrato”. No entanto, nada se sabe deles. Não que sua explicação devesse ser didática e obrigatória, mas sua obscuridade completa maquia o dispositivo como se ali não houvesse qualquer controle por parte do realizador, e é essa a intenção. Há nesse sentido uma associação direta entre descontrole e realismo.

Vitor e Thatiana protagonizam situações interessantes em suas relações com o dispositivo. Eles são um casal de vinte e poucos anos que se tornam pais de gêmeos de maneira inesperada. Em seu episódio representam “a gravidez de jovens” teoricamente despreparados para tal, questão sempre recorrente na mídia quando se fala do tema “paternidade”. Há vinte dias do parto, como declaram na entrevista, recebem a câmera-celular e passam a filmar seu cotidiano. Na edição de imagens que

---

<sup>87</sup> FELDMAN e MIGLIORIN, 2007.

retrata esse período pré-parto as sensações de expectativa e apreensão predominam. Num dado momento, Thatiana, sozinha na imagem, manda um recado para o namorado: “Vitor, você vai ter que crescer amanhã, vai virar papai, seja lá o que isso queira dizer”. Se é Vitor quem a filma, não sabemos pois a edição é veloz e não permite. Fato é que Thatiana não fala para o público, fala para o namorado através da câmera. Supondo que ela estava sozinha, podemos pensar que o que ela fala, talvez, não tivesse coragem de falar pessoalmente e então preferiu deixar um recado para ele receber via imagem. E mesmo se imaginarmos que é ele quem a está filmando, é a obrigação de filmarem esses momentos de suas vidas é que estimula sua fala sincera, conclusão esta que vale também para a hipótese anterior. Se há uma insegurança velada da parte de Thatiana em relação a capacidade de Vitor (e dela mesma, porque não) ser um bom pai, temos a câmera como veículo para extraí-la. O dispositivo, por um instante, “ativa o real”.

Das brechas existentes em “Retrato”, uma delas emerge de dentro da própria saturação do dispositivo e nos proporciona um raro momento de auto-reflexão sobre do programa. Thatiana está prestes a dar a luz a seus gêmeos. Deitada na maca do hospital, ela filma deste posto de vista sua entrada em um elevador, enquanto Vitor aponta para ela duas câmeras (uma filmadora e outra fotográfica) e tenta apertar o botão do elevador simultaneamente. Vitor, percebendo sua situação desajeitada, sorri e diz: “Caraca! Eu tô fazendo três coisas ao mesmo tempo”. Thatiana, que o filma, ri e responde: “Você não tá fazendo!”, corta.

Mesmo que a edição tenha nos jogado rapidamente para a próxima imagem, atentemos para esse momento. “Você não tá fazendo” é uma sentença de Thatiana diante do fato de Vitor estar gravando duas imagens ao mesmo tempo, e ainda tentar apertar um botão. Essa situação pitoresca a levou a concluir que nessas condições não “se faz” imagem mesmo que as câmeras estivessem gravando. O que nos leva a supor que Thatiana julgue que uma imagem, em sentido figurado, só pode ser considerada “imagem” uma vez que haja uma dedicação própria na sua feitura. Ampliando o raciocínio, e principalmente por ser ela um sujeito submetido a um *reality show*, sua fala, mesmo que pontual, condena a presença excessiva das câmeras, as quais, por tentarem tudo filmar o tempo inteiro acabam nada filmando. Em um programa onde cada fala é milimetricamente calculada para caber em sua curta duração, a

permanência da fala de Thatiana esboça uma possível auto-crítica de *Retrato Celular*, mesmo que direcionada às outras duas câmeras presentes naquele elevador.

O garimpo por momentos onde breves experiências políticas dos personagens de “Retrato” se manifestem se faz necessária diante da constatação de que, mesmo como toda a rigidez que comanda seu dispositivo, o *ser-tal* e as *mise-en-scenes* ordinárias estão incessantemente aflorando e tencionando o espetáculo, ainda que modestamente. Se o homem ordinário não chega a efetivar sua escritura no sensível, e a paralisia política ainda predomine, podemos, ao menos, identificar rastros de sua experiência com as imagens. É missão do espetáculo, exatamente, escondê-las e manipulá-las constantemente. Mas mesmo que o roteiro esteja, como se diz, “bem amarrado”, as singularidades ordinárias não cessam em procurar, e por vezes escapar, pelas brechas das linhas que tencionam estética midiática. E são exatamente essas brechas que forçam o espetáculo a se atualizar para se proteger. Como já previa Comolli, “espera-se um espetáculo que não mais simule”, e que se reinvente para mascarar suas simulações.

Não por acaso, no primeiro semestre de 2010 – período de feitura desta monografia – o canal *Multishow* lançou uma marcante atualização de sua imagem para com o espectador. A contextualização do programa objeto deste estudo de caso junto ao seu veículo exibidor ganha mais uma forte justificativa. Desde a produção de *Retrato Celular*, dezenas de *reality shows* foram produzidos pelo *Multishow* e, como já dito, consolidaram-se como o principal formato do canal. Porém, a massificação dos *realities*, com jogos cada vez mais banais, acabou colocando em evidência a maquiagem de seus dispositivos. Diante da possibilidade do espectador comum não mais se encantar com suas narrativas repetitivas e pré-moldadas, onde os roteiros já não são tão obscuros e o “real” acaba colocado em cheque, o *Multishow*, então, faz o que se espera do espetáculo.



A exemplo do outdoor acima, o slogan completo da campanha publicitária do canal anuncia: “Música. Viagem. Comportamento. Humor. No *Multishow* você vê a vida sem roteiro”<sup>88</sup>. Antes de qualquer novidade, a crença da não mediação presente em “Retrato” se mantém: no *Multishow* você não vê o *Multishow*, mas a vida real. O canal se abstém de sua função mediadora, nega que seu trabalho seja mostrar imagens, pretende mostrar a vida diretamente como se o fato disso ocorrer através de uma tela de imagens não fosse deformador, como se ali imagens e vidas reais fossem iguais. Se em *Retrato Celular* já era possível notarmos a pretensão do espetáculo em revelar vidas reais, o slogan “a vida sem roteiro” nos mostra o espetáculo ao mesmo tempo assumindo seu enrijecimento (o roteiro) e simulando sua própria desconstrução (sem roteiro). O espetáculo percebe que o espectador rejeita seus roteiros hiper-presentes e então evoca sua auto-destruição. No entanto, como é de se esperar, trata-se apenas de mais um simulacro.

A geração de *realities* a qual “Retrato” faz parte, como nos lembra a letra de Gilberto Gil, ainda podia assumir a existência de seus roteiros como algo natural em se tratando de um programa de televisão. Mas, inevitavelmente, o espectador passou a associar roteiro a controle. Negar o roteiro, portanto, é assumir o descontrole como índice de real. Como já explorado em um capítulo anterior deste trabalho, essa estratégia do espetáculo nada mais é do que uma renovação de seus códigos realistas, mais um “efeito de real”. O espetáculo é cínico pois condena a si mesmo para seduzir o espectador e a auto-crítica se torna sua propaganda.

---

<sup>88</sup> Slogan do canal lançado em abril de 2010, disponível em [www.multishow.com.br](http://www.multishow.com.br) em 10 de maio de 2010.

Em “Retrato” é exatamente a ditadura do roteiro que paralisa a experiência política dos personagens com suas câmeras-celulares. Prova cabal dessa condição é a nova postura assumida pelo *Multishow*, o qual vai em busca de solução para o evidente recrudescimento de seus programas. A saída encontrada é negar o roteiro e propagandear o descontrole. Para se ter uma idéia da profundidade da sua ofensiva realista, citemos alguns exemplos de programas no ar em 2010 no canal “sem roteiro”: “Sem destino”, “Vai pra onde?”, “Não conta lá em casa”, “Extremos”, “Viagem sem fim”, “No caminho”, “Cidade nua”, “Lugar Incomum”, “Conexões urbanas”, “Geléia do Rock”, “Quase anônimos”. Descontrolados, libertários, limítrofes, processuais, singulares, aleatórios, engajados, mediadores, ordinários: não é difícil deduzirmos que estas palavras-chave que guiam a programação, o que não significa que o canal cumpra sua palavra.

Pela quantidade de narrativas realistas que fazem uso, programas como *Retrato celular* evidenciam os limites impostos pelos *realities* à experiência política dos personagens envolvidos, sobretudo no que diz respeito à produção de imagens reveladoras de suas vidas ordinárias. Com a pretensão de “democratizar” os meios de comunicação, apenas possibilitar a feitura de imagens pelos homens ordinários não se configura necessariamente na suas escrituras no sensível. É preciso partir do dissenso, aceitar os riscos que as imagens do outro podem promover, e não se proteger a todo custo e por todos os lados como faz *Retrato Celular*. E se assim o faz é por suas intenções exclusivamente mercadológicas.

Mesmo protegendo-se do real não há como o espetáculo blindar o sensível por completo. Isso por que a midiaticização das vidas ordinárias é feita apenas a partir de fragmentos de suas singularidades, e é nesse processo de filtragem do espetáculo que encontramos nossas brechas. São estas brechas abertas pelas experiências ordinárias que forçam as renovações do espetáculo. A política em si não se configura, apenas ameaça, mas ela ainda pressiona e evidencia a contenção espetacular.



## Capítulo 6

### *O Prisioneiro da Grade de Ferro* - Estudo de caso

---

---

*O Prisioneiro da Grade Ferro (auto-retratos)*, o título completo do documentário que analisaremos neste capítulo, antecipa, pela palavra entre parênteses, o que define em sua sinopse: “O sistema carcerário brasileiro visto de dentro: um ano antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, detentos aprendem a usar câmeras de vídeo e documentam seu cotidiano no maior presídio da América Latina”. Lançado comercialmente em 2004, com duas horas de duração, estréia na direção de longas-metragens do montador e produtor Paulo Sacramento, o filme é considerado pela crítica um marco do documentário brasileiro contemporâneo, recebendo diversos prêmios nos maiores festivais de cinema do país e exibido em dezenas de países.

Vale aqui anotarmos rapidamente algumas informações adicionais não ditas durante o filme, mas importantes para um entendimento aprofundado do projeto. O título do filme de Sacramento foi inspirado no livro homônimo escrito pelo jornalista Percival de Souza em 1983, no qual trazia a público um retrato preciso da então pouco conhecida realidade interna da prisões brasileiras. Assim como no livro, o filme logra produzir uma análise para além da falência absoluta do sistema carcerário, procurando conhecer os homens que cumprem pena, suas histórias e as conseqüências de estar detido sob esse sistema. Buscando tal aproximação com o cotidiano da cadeia, a equipe de produção do documentário ministrou oficinas de imagem e som, das quais participaram um total de 20 detentos. “A idéia era que em pouco tempo eles pudessem produzir pequenos filmes com qualidade técnica para exibição nos cinemas”<sup>89</sup>, proposta que seduziu a direção da instituição, a qual permitiu a permanência da equipe de filmagem por sete meses circulando dentro da Casa de Detenção.

É preciso destacarmos ainda que no imaginário cinematográfico do espectador brasileiro o filme de Sacramento talvez não seja a grande referência audiovisual

---

<sup>89</sup> Trecho de entrevista de Paulo Sacramento disponível em [www.olhosdecao.com.br](http://www.olhosdecao.com.br).

debruçada sobre aquele presídio. Um ano antes do lançamento do documentário, a super-produção de ficção *Carandiru*, dirigida por Hector Babenco e baseada em fatos narrados pelo livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela, levou aproximadamente 4,5 milhões de espectadores ao cinema. Não há a necessidade aqui de nos atermos a uma crítica dessa obra, bastando apenas situá-la como mais uma das recentes obras de ficção brasileiras que pintam com tons publicitário-realistas nossa chocante conjuntura social.

Antes de enveredarmos pelos meandros de *O Prisioneiro*, é preciso colocá-lo em seu lugar. Se no estudo de caso anterior contextualizamos o cenário o qual faz parte o *reality show Retrato Celular*, aqui esse movimento se dá pelos mesmos motivos. Se lá apresentamos o canal televisivo e sua identidade marcada, aqui falaremos do cinema brasileiro, especialmente o documentário. Para tal, é preciso voltar um pouco no tempo para encontramos nosso pano de fundo inaugural: 1971, ano em que Aloysio Raulino, diretor de fotografia em *O Prisioneiro*, realizou o curta-metragem *Jardim Nova Bahia*. Mas, para nós, tão importante quanto o filme é o texto *A voz do outro*, capítulo do livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), de Jean-Claude Bernardet, no qual analisa a obra meticulosamente. Nesse caso, o texto acompanha o filme muito pela dificuldade que espectador de cinema brasileiro tem, desde então, de assisti-lo, uma vez que a única cópia disponível para exibição pública se encontra preservada na Cinemateca Brasileira em São Paulo e são raros seus exemplares em vídeo<sup>90</sup>.

Além do acesso restrito ao filme, podemos afirmar que o livro de Bernardet acaba por completar todos os filmes os quais se enveredou na medida em que suas análises são extremamente focadas na materialidade mesma dos filmes, uma verdadeira evocação imagética que leva o leitor sensação de estar em a uma sala de projeção, ao mesmo tempo na posição de um espectador/aluno. Muitos dos filmes criticados no livro foram “vistos”, pela maioria dentre os interessados nesse cinema, somente através das descrições e avaliações de Bernardet. Mesmo com a dificuldade de exibição destes filmes, sua importância para a formação de uma geração de

---

<sup>90</sup> Recentemente, em 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil organizou a mostra “Cineastas e Imagens do Povo”, uma importante retrospectiva dos filmes e reavaliação do impacto dos textos de Jean-Claude Bernardet.

cineastas, pensadores e espectadores de cinema brasileiro é inegável: o texto abarca o filme.

O que conecta *Jardim Nova Bahia* diretamente ao nosso estudo de caso, para além da presença de Raulino em ambos os projetos, é o fato deste curta ter sido pioneiro no ato de entregar uma câmera ao seu personagem e pedir que ele filmasse. “Buscando a voz do outro”, “negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este entrega a câmera ao outro”. O resultado é, talvez, o “ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe”, onde “o cineasta abdica de sua posição para o outro assumir”<sup>91</sup>. No referido capítulo do livro de Bernardet, ao lado do curta *Tarumã* (1975), o filme representa uma busca dos cineastas por sub-expor sua própria voz em favor da do outro de classe, do povo. Assim, se

“este povo tem uma voz, não necessariamente audível pelo cineasta, pela sociedade e pelas mais diversos poderes. Se audível, não necessariamente política. (...) O que faz o cineasta que deseja que este outro, além de falar, possa fazer diferença na sociedade, possa ter essa voz transformada em linguagem e não somente exposta como mais um grito ou inserida em uma narrativa, pertencente à elite, que a antecede?” (MIGLIORIN, 2010, pág. 83).

Vejam como essa transformação pode ocorrer em *Jardim*. O personagem retratado é Deutrudes, imigrante nordestino radicado em São Paulo, um ex-operário da construção civil e naquele momento empregado em um lava-carros. Porém, no filme, Deutrudes é apenas rapidamente visto em seu trabalho. Predominam sua diversão na gafeira e depoimentos sobre as dificuldades de relacionamento pessoal com seu antigo patrão, suas relações amorosas e histórias do passado. É notável o desinteresse de Raulino por aprofundar em Deutrudes seu lado operário, imigrante ou proletário. Nas próprias imagens realizadas por Deutrudes, cerca de um terço do material editado, o que se vê são momentos de ócio contemplativo: a estação do Brás, um morador de rua, seus amigos na praia de Santos quase deserta. Não há ali algo que faça menção a sua herança cultural ou que nos seja revelador de sua condição sócio-econômica. Raulino parece querer nos mostrar outras camadas da identidade de Deutrudes, as quais acabam mais sugeridas do que definidas ao final do filme.

---

<sup>91</sup> BERNARDET, 2003, pág. 128.

Focado no ato de filmar enquanto uma produção material, Bernardet propõe que, por essência, há um fracasso na tentativa de Raulino em relação cessão da câmera uma vez que ele

“não pode dá-la a Deutrudes: só emprestá-la. Embora segurando a máquina, Deutrudes não filma com sua câmera, mas com uma câmera que lhe foi outorgada. Mesmo quando ele filma, o poder de decisão, bem como a posse da máquina, permanecem nas mãos do cineasta. E contra isso o cineasta nada pode fazer, pelo menos no que diz respeito a seu filme. *Jardim Nova Bahia* levanta, em última instância, a questão dos meios de produção, e Deutrudes só se afirmaria como sujeito se se tornasse dono dos meios de produção e assumisse o filme como produtor e autor” (BERNARDET, 2003, pág. 137).

Para Bernardet, além da sua intransferível posição de “autor” da obra, as intenções de Raulino em dar voz ao outro fracassam pois, “mesmo segurando a câmera, Deutrudes não consegue se afirmar e se expressar. Na confrontação do saber cinematográfico de Deutrudes com o do cineasta, quem supera o outro?”. A afirmação em forma de pergunta deixa claro que “Deutrudes não detém os conhecimentos técnicos e lingüísticos que lhe permitam trabalhar” com a câmera e, por isso, julga Bernardet, Raulino apenas se “apropria” de seu mero trabalho mecânico e industrial para tirar proveito do que seria uma “mais-valia”, não em termos de lucros financeiros, mas de prestígio cultural. Não podemos, no entanto, considerar – como chega a afirmar Bernardet em sua linha de pensamento crítico, guiada também pela análise de outros títulos – que o diretor está “diante do impossível”<sup>92</sup> e de que haveria, na convivência entre filme/filmado (elite/povo ou Raulino/Deutrudes) apenas a dicotomia explorador/explorado<sup>93</sup>.

Em sua lógica, Bernardet insinua que Raulino não deixou Deutrudes superá-lo. Dessa forma, o crítico abdica da possível soma ou mistura entre as forças do diretor e do personagem, as quais, mesmo que calcadas por um dissenso, acabam por se equiparar e gerar uma escritura conjunta. É o que propõem Cezar Migliorin em uma recente revisão do filme e do texto (*A voz do outro e do mesmo*, 2010), refletindo sobre a trilha sonora colocada por Raulino sobre as imagens de Deutrudes. A música “Strawberry Fields”, dos Beatles, acompanha as imagens de Deutrudes na praia e avança pelos créditos do filme: “Nada é real e nada para apreender. Viver é fácil de olhos fechados, confundindo tudo que se vê. Está se tornando difícil ser alguém, mas

---

<sup>92</sup> BERNARDET, 2003, pág. 132.

<sup>93</sup> MIGLIORIN, 2010, pág. 84.

tudo dá certo, não me importa muito”. Na penúltima cartela dos créditos finais, apenas antes de “Fim”, somos informados que as imagens na Estação do Brás e em Santos foram feitas por Deutrudes “sem qualquer interferência do realizador”.

“Com a música e com o lugar em que aparecem os letreiros, fica claro que a idéia de abdicar de seu lugar para entregá-lo ao outro pode até ser parte do discurso de Raulino, mas é nas imagens que Raulino inventa algo bem mais interessante, compartilhado e sem ingenuidade” (MIGLIORIN, 2010, pág. 84).

Se havia, como propõe Bernardet, a intenção por parte de Raulino de dar voz ao outro, essa voz acaba somente se tornando possível e audível quando é dita em conjunto com o cineasta, produto da conjunção de forças entre filme e filmado. Como sacramenta Migliorin, “a voz do outro, assim como a do cineasta, está na *relação* que se faz imagem”. Assim, se filmes como *Jardim Nova Bahia* são capazes de revelar qualquer voz, esta só poderemos ouvir se dita em combinação com a do mesmo que o filma, mesmo de classe, elite, o diretor.



Oportunamente, avancemos no tempo e sobre *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Dentre as muitas questões que investiga, inegavelmente, estamos diante de um filme sobre sistema penitenciário brasileiro. Mais do que isso: o filme foi realizado praticamente todo dentro do maior presídio do país, com a chancela (quase sempre) daquela administração penitenciária e em contato permanente com cidadãos encarcerados sob a responsabilidade do Estado. Apesar de largamente divulgada na mídia, aqui a deterioração da Casa de Detenção do Carandiru é revelada por aqueles

que a ela são submetidos. Não há da parte do filme uma necessidade marcada de mostrar compulsivamente a precariedade da instituição, ela já está em cada imagem lá filmada. Mesmo realizado como desdobramento de uma atividade educativa para os detentos – assim, reflexo de uma atitude positiva da sistema prisional – o efeito do filme é, metaforicamente, de implosão desse sistema.

Há ainda mais questões de produção que podemos ressaltar. Como de praxe em filmes do porte de *O Prisioneiro*, os primeiros fotogramas mostram em seqüência seus co-produtores, patrocinadores e apoiadores, onde alternam leis de incentivo, fundos e empresas publicas e privadas que ali injetaram recursos. Importante anotarmos a presença, como dito, do “Governo do Estado de São Paulo” como um dos produtores do projeto. Nos letreiros iniciais, expostos sobre a inebriante imagem em *reverse* da implosão do presídio, sabemos do que se trata o filme: o sistema prisional brasileiro recortado na Casa de Detenção do Carandiru, conhecida mundialmente por uma desastrosa ação policial em 1992, que resultou na morte de 111 presos; e que o presídio foi desativado e implodido no ano de 2002 “em evento comandado pelo Governador do Estado”. Na última cartela dessa abertura, o filme demarca seu tempo e espaço de feitura, sabemos onde estamos pisando: “As imagens utilizadas neste filme foram captadas ao longo de sete meses do ano anterior a essa implosão”.

Nos seus primeiros minutos o filme nos apresenta as associações que possibilitaram sua feitura e informações sobre o espaço que está ali reerguido pela magia cinematográfica. Por tudo que se sabe e já se publicou sobre o Carandiru na grande mídia, sua imagem no imaginário público se fixou como o antro da ruína do sistema penitenciário brasileiro, o qual não era capaz de regenerar seus internos e devolve-los à sociedade. Casos notórios de perversidades se multiplicaram, bem como históricas pitorescas protagonizadas por detentos célebres. O que o filme parece nos dizer em sua seqüência inicial é, antes de tudo, que é preciso inverter a percepção anterior que temos daquele lugar. Na seara de interpretações possíveis sobre essa seqüência, Eduardo Valente parte da abstração para fincar a postura política do filme:

“Afora o fascínio visual verdadeiro deste momento, muito mais importante é seu significado: implodido (como se isso fosse solução de algum problema), o Carandiru ressurgiu como uma assombração. Há algo de sobrenatural naquele movimento às avessas, onde do nada surge um prédio que assombra não só a memória brasileira (pelos eventos lá acontecidos), mas cujo significado, como

veremos no filme que se segue, é muito maior do que um simples massacre (se existe isso) ou do que um simples amontoado de cimento e tijolos. O Carandiru ter ido ao chão, nos diz a seqüência e o filme, nada faz para resolver ou acabar com os problemas que ele sempre representou. Pelo contrário, só serve para tentar esconder (numa nuvem de fumaça) a realidade que ainda está nos presídios e na organização social-política de todo o país. O movimento essencial deste filme será (e daí a importância desta seqüência inicial) trazer de volta este mundo que se pretende esconder, como o prédio ressurgindo das suas cinzas” (VALENTE, 2003).

Se nos atentarmos para a seqüência final do filme, perceberemos, então, que a perpetuação do sistema penitenciária ineficaz é exatamente o invólucro que o documentário atesta e irrompe. Se as paredes de concreto foram ao chão na primeira seqüência, a última cena nos mostra o governador do Estado de São Paulo inaugurando outro presídio com o mesmo discurso demagógico de quem inaugura uma escola ou um conjunto habitacional. O governador que demoliu uma prisão no início da projeção ergue outra no final. *O Prisioneiro* se coloca entre um ato e outro como se ligasse essas duas pontas e nos mostrasse que o miolo que assistimos é um fruto gerado por comportamentos políticos desastrosos, cíclicos e sem fim à vista.

Essa postura nada subserviente com a instituição que o acolheu para suas filmagens é reflexo da relação de companheirismo que o filme estabelece com seus filmados. Adentremos, então, no corpo do filme para perceber como este trata a imagem de seus personagens. Após a implosão em *reverse*, a câmera nos leva para um corredor movimentado de algum pavilhão. As cartelas “Xadrez 2309” e “Celso”: uma cela e seu ocupante. Celso faz um café e nos fala da tristeza que é estar encarcerado, finalizando com o trecho: “você vai ter uma outra visão do que acontecia lá fora. Alguma coisa vai mudar na vida de quem passa por essa experiência. Não dá pra ser o mesmo”. É aqui que o diretor, e montador, Paulo Sacramento insere um letreiro com a palavra “documentário”. Diversos letreiros ao longo do filme irão pontuar a narrativa anunciando nomes de personagens, situando espaços ou mesmo ocasiões. Mas a cartela “documentário” é excepcional por seu significado. É a afirmação do filme enquanto gênero de não-ficção, seu primeiro movimento auto-reflexivo, uma negação ao que já foi midiaticado sobre aquele lugar. A cartela anuncia que o que o espectador verá dali em diante é, de algum modo, “verdadeiro”. Os próprios presos, em muitas das falas nas quais apresentam as cenas que gravaram, enfatizam diretamente para o espectador que o que ele assistirá é a crua realidade do presídio. Como Lagoa e Rodrigo, que fixam a mensagem de maneira enfática: “o que

vão ver são partes que nós gravamos mesmo, fizemos o ‘corre’ pra mostrar pra vocês, e são tudo fatos reais, verdadeiros e verídicos, entendeu?”.

Já em seus primeiros minutos o filme inicia a apresentação dos homens ordinários que nos guiarão pelo cotidiano da cadeia. Surgem em seqüência fotografias de documentos carcerários, onde cada presidiário se posta segurando uma placa que registra a data de sua entrada, número do prontuário e o artigo pelo qual foi condenado. Em *off*, e em sincronia com a sua respectiva foto, cada o preso diz seu nome completo e o pavilhão onde está alocado. Daremos, mais uma vez, um salto na projeção. No final do filme as fotografias dos detentos ressurgem, mas apenas seus rostos preenchem a tela, não há mais as identificações prisionais, apenas cartelas com seus primeiros nomes, apelidos ou alcunhas.

Esse contraste na forma como Sacramento reapresenta fotograficamente os presidiários poderia soar redundante ao espectador. Mas é na diferença entre as formas de representação que está o discurso do filme. No início (ainda em suas primeiras aulas nas oficinas com a equipe de filmagem) os personagens possuem uma identidade numérica, podendo ocupar um lugar qualquer entre os clichês de apresentação de prisioneiros: malandro, assaltante, ladrão, estuprador, pilantra, maluco, “bandidão”, etc. É também na triagem, ainda no início do filme, que a instituição prisional os define como “reeducandos” e que, como nos explica um funcionário, cada um é apenas mais um numeral no controle geral de entradas e saídas dos pavilhões. Já ao final, após testemunharmos suas experiências para e com as câmeras, eles reaparecem em seus rostos singulares, sujeitos quaisquer, homens livres dos números que os aprisionam. E o responsável pela transformação dessa condição dos homens foi a experiência do filme que se encontra entre as duas seqüências citadas.

“Eles são muito mais do que um ou do que o outro, por serem antes de tudo homens, indivíduos que dividem uma realidade comum sem que esta os torne apenas símbolos ou emblemas. Tratá-los como tal seria reproduzir os estigmas que os acompanham desde sempre, e faria muito pouco sentido para quem buscasse revelar algo de realmente nunca visto/ouvido/pensado sobre este espaço” (VALENTE, 2003).

De certo, *O Prisioneiro* não apresenta seus personagens de acordo com identidades típicas, representativas de uma multiplicidade de comportamentos ou grupos de presos. Não há interesse por personagens admiráveis ou por “figurinhas



impagáveis”, por marginais ou por coitadinhos. Mesmo o filme não nos revelando, é notório que a seleção dos personagens se deu por um processo incluiu algum interesse dos próprios detentos pelas oficinas oferecidas pela equipe do documentário. A oficina de vídeo, enquanto mola-mestra do dispositivo do filme, merece atenção destacada em nossa análise.

Acerca desse dispositivo audiovisual de *O Prisioneiro*, focaremos nossa observação somente nas informações que o filme na sua duração nos oferece – e o que dessas imagens podemos desdobrar –, deixando de lado relatos adicionais acerca do processo de feitura do mesmo ou de seus bastidores. Da realização de *workshops* de vídeo com os presos, só somos informados oficialmente através de uma cartela explicativa logo antes do créditos finais, uma opção sobre a qual refletiremos mais a diante. No entanto, câmeras povoam as imagens do documentário intensamente. Detentos portando câmeras filmam a equipe, que os filma de volta: a filmagem faz parte da cena, ou melhor, é o que impulsiona as cenas que assistimos. A montagem de Sacramento privilegia momentos em que os presos estão já na prática de filmar, deixando de fora um possível material onde os pudéssemos ver em um primeiro contato com o dispositivo.

Mas como e o quê filmam os presos? Que uso o filme faz das imagens amadoras?

A cena de João Vicente é um dos primeiros trechos onde somos apresentados de maneira explícita e simples a um dos processos que rodeou a criação daquelas imagens. Um detento olha pelo visor de uma câmera, ao seu lado está um homem que não aparenta ser um detento. Este último fala e gesticula e enquanto o preso opera a câmera: “Cuidado hein, desse jeito a imagem começa a ter perda de qualidade, vamos evitar esse tipo de distorção”. Cartela: “João Vicente”. Corta para um folha de papel escrita a mão, a qual o próprio João nos explica o significado falando em *off*: “Aqui é o João Vicente e tô aqui apresentando o texto básico de como é feito o trabalho de setor de bolas, de colagem e costura, do Pavilhão 5. Então, eu tentei fazer um início de um roteiro para executar o trabalho de filmagem”. Mesmo que a câmera se atente por alguns instantes à folha, a sua leitura é difícil. Porém, podemos identificar expressões como “plano geral”, “plano americano” e “*close-up*”. A seqüência que segue possui uma decupagem clássica, com uma variedade de enquadramentos

significativa, a qual foi planejada por João e assim editada pelo realizador. Entretanto, não fica clara o rígido cumprimento pela montagem das idéias iniciais do detento.

Essa noção de ambigüidade em relação a participação efetiva dos presos no filme editado se repete no caso de “Beá”, no entanto, o personagem requisita espaço de autoria. Ele anuncia: “eu vou mostrar pra vocês o que nós gravamos na academia do Pavilhão 2”. Há uma aquisição do filme por parte de Beá, a qual não deve ser somente entendida em seu sentido prático, o ato de pegar a câmera e filmar: eles definem temas, escrevem roteiros, depõem, apresentam, narram e comentam seu material. A consciência de Beá de que ele é tão responsável por aquele filme quanto a equipe chega ao ponto que ele afirma: “eu vou mostrar”, como fosse ele mesmo o montador, ou ainda o projetor das imagens subseqüentes.

De maneira distinta, porém ainda mais significativa da presença dos detentos no “comando” do dispositivo, é o caso de Lagoa e Rodrigo. A dupla envereda por um pavilhão para realizar um misto de documentário e jornalismo sobre o comércio de produtos dentro da cadeia. Os próprios presos entrevistam outros presos sobre o tema, gravam imagens ilustrativas, bem como se postam no quadro e realizam explanações acerca do seu objeto documental, como no caso em que Rodrigo explica para a câmera os valores da moeda corrente na cadeia, o cigarro. A linguagem apresentada se aproxima do modelo de reportagem ou do documentário televisivo, onde há um repórter/documentarista que nos apresenta aquela “realidade”. A diferença, nesse caso, é que quem produz o discurso faz parte dela. A rejeição em relação as imagens que a grande mídia produz da cadeia, e a afirmação de que a “realidade” só eles próprios podem mostrar é, como já dito, uma constante no filme. Um dos presos responsáveis pela faxina do pavilhão não deixa dúvidas: “tudo que a imprensa divulga a respeito da nossa realidade lá fora não tem nada haver, a realidade é a que nós estamos mostrando aqui”. O documentário é a oportunidade que os presos vêem de romper com os paradigmas midiáticos.

Em sua variedade de espaços internos, manifestações culturais e religiosas, situações cotidianas e temas que documenta, o filme não se preocupa em esclarecer até que ponto a escolha de tais recortes partiu dos presos ou da equipe profissional. Se em algumas situações a equipe parece estar registrando um culto religioso sem a presença dos presos, em outros momentos os presos ao mesmo tempo em que se

documentam também realizam performances para a imagem, como nos vídeo-clips de rap. Essa distinção aqui não se faz necessária. O que o filme faz questão de evidenciar é que em outros trechos, porém, a interação entre equipe e presos se mostra fundamental para o registro.

Na segunda metade do filme, equipe e detentos estão na escuridão da noite no presídio, em sua parte externa. A imagem é escura, a câmera “não enxerga”, fala seu operador. Sobre aquelas imagens escuras descobrimos que eles estão a procura de algo. Subitamente, alguém chama a câmera “vamos por aqui, meu, aqui dá pra ver, joga a luz lá”. A imagem se estabiliza e a luz ilumina o pátio do presídio repleto de ratos. Detentos e equipe, lado a lado, procuram os ratos entre os buracos. A equipe mais se espanta, o presos riem ao fundo. As câmeras se transformam em “ratoeiras”, colocadas por mãos que não podemos reconhecer serem dos presos ou do cineasta.

Mas a complexidade das relações que os homens ordinários estabelecem com o dispositivo de *O Prisioneiro* se revela maior do que a descrição de métodos ou de estilos de como os presos filmam. O dispositivo aqui não possui uma rigidez que não o permita se adaptar aos temas e as diferentes situações que o dia-dia de uma filmagem na prisão pode proporcionar. Isso porque já é, o próprio Carandiru, um “macro-dispositivo”, mais regrado e repressor que qualquer invenção cinematográfica.



Estamos, portanto, diante de um regime de equivalência na ocupação dos espaços simbólicos, lugar onde as políticas das instâncias enunciadoras têm igual poder de clivagem. Suas imagens são suas palavras, aquelas que perturbam a partilha. O filme é o palco amplificador de suas vozes, as torna audíveis. Carimbar *O Prisioneiro da Grade de Ferro* como exemplar de um cinema político deve ser feito não por apresentar soluções para a questão a qual se debruça, mas por ser realizado em fricção com ela.

O filme se submete a esse “grande dispositivo”, é companheiro dos presos. Os *videoclips* de rap revelam bem a noção de parceria entre presos e equipe. Antes de tudo, o fato de se debruçar sobre as músicas daqueles grupos, proporcionar aos detentos gravá-las em com qualidade técnica e registrar suas performances já evidencia a consonância entre eles. As letras das músicas em si se tornam breves discursos que o filme assume como seu, não só pela grande quantidade críticas sócias das letras, mas por uma proposição de linguagem. “Kric e FW” nas primeiras estrofes de suas rimas anunciam: “Ao cantar eu vou lhe dizer, nada vai, nada vai, nos deter, determinação de sobra nós temos pra dar e mudar a noção do tempo”. O detento *rapper* fala da potência de sua classe presidiária, de sua música, do seu filme.

As gravações dos *videoclips* figuram como momentos onde os detentos apresentam-se “livres” na imagem, onde podem se expressar para o mundo exterior. Eles soltam a voz, gesticulam, extravasam, se entregam junto com os outros que assistem aquela cena. Da mesma forma, outros presos filmam, compartilham em imagens as potências das suas músicas. O detento transborda para o mundo sua condição encarcerada: “As grades nunca vão prender nos pensamentos”, “Falo tudo do inferno, quem existe aqui ensina”, “A rebelião da mente causa violência, mas a rebelião do raciocínio traz a paz”. A música e o cinema, o microfone e a câmera se somam em cena e preso pode passar uma mensagem ao mundo.

“Tum, tum, tum”, ecoam pelos corredores da prisão batidas de uma chave em uma peça de metal, esse é o sinal de que os presos devem voltar às suas celas. Sempre que o filme nos mostra momentos em que os detentos estão de algum modo “livres” em seu espaço prisional, ele trata, logo em seguida, de nos lembrar a condição ali é de prisão. Tanto no caso dos *videoclipes* de rap, como quando os presos estão filmando recortes de revistas pornográficas, após uma breve sensação de liberdade, somos lembrados da presença do carcereiro. É assim o cotidiano da prisão, é assim que montagem compartilha sua narrativa.

Uma das seqüências que exemplifica os limites e o sofrimento estabelecidos na instituição prisional e a adaptação do documentário nesse sentido é o recorte intitulado “Celas de castigo: isolada”. Local onde são encarcerados os detentos com mau comportamento, as celas estão lotadas de homens em condições insalubres. O

que faz então o documentaristas que pretende fazer esses homens serem ouvidos? É nesse momento que o documentarista abandona a concepção de filmar em parceria com os presos que fizeram a oficina e praticamente a outorga aos encarcerados. O cineasta passa a câmera por uma pequena fresta da porta da cela e os instiga: “Filma aí a cela de vocês”. O detento que opera a câmera relata em *off* a precariedade da situação, e faz dos breves segundos que esteve filmando sua reivindicação: “Se os direitos humanos estiveram ouvindo nós, ou até mesmo vendo essas imagens, por favor, pela amor de Deus, faça alguma coisa por nós”. Suas palavras se fazem gritos. Na cena seguinte, em uma outra cela de castigo, o espaço da cela é tão apertado que a asfixia a qual estão submetidos personagens se faz imagem. Podemos ouvi-los denunciando a situação em *off*, mas na imagem predominam *closes* de rostos e de uma “quentinha” com comida estragada.

Esse desvio na sua conduta habitual faz parte de uma consciência do filme em relação aos limites que o seu dispositivo possui. Se os presos dependem das câmeras cedidas pela equipe para acessar o mundo das imagens, o inverso também é válido: são os presos que garantem à equipe o acesso a determinadas situações, nas quais só eles podem gritar. A opção por um dispositivo onde os presos filmam tanto quanto e/ou ao mesmo tempo que a equipe decorre do reconhecimento dos limites do documentarista. E aqui não estamos apenas falando de limites políticos – como as filmagens do tráfico de drogas e de armas clandestinas – e espaciais – como “a noite de um detento” e o próprio interior das “celas de castigo”. Há, em todo filme uma dimensão estética que só os presos podem acessar.

“A câmera ‘imparcial’ do documentarista só poderia ir até um certo ponto, assim como sua capacidade de se relacionar com aquele ambiente, em parte por motivos práticos, e em grande parte pelo excesso de clichês já criados no jornalismo e na ficção sobre a representação deste espaço. Ao passar a câmera para os detentos, Sacramento assume suas impossibilidades” (VALENTE, 2003).

Quando uma equipe de filmagem profissional entrega pequenas câmeras de vídeo para presidiários, instiga-os a filmar seu cotidiano na cadeia e inclui estas imagens em um documentário, haveriam aqueles que acusariam o diretor, quase que automaticamente, de “roubo” de imagens. Afinal, poderiam dizer, em um projeto que acumulou prêmios e prestígio para seu “autor”, os detentos nenhum retorno material receberam. Este discurso é exatamente aquele que subestima a capacidade do presidiário-personagem em intervir na própria realização do filme ou que, se

escolhesse o lado oposto dessa linha de raciocínio, poderia idealizar o filme com uma espécie de “salvador da pátria”.

“É claro que Sacramento e sua equipe dominam de forma mais ordenada a construção filmica e as formas de transformá-la em discurso. Por outro lado eles não detém o que seus personagens detém de forma especial: a emergência do instante, um certo peso da câmera impossível de ser reproduzido. (...) o olhar dos prisioneiros; a noite que não passa; o limite indiscernível entre vida, teatro e desejo do por-vir; a idéia do ócio da imagem e de que, ao mesmo tempo, tudo se presentifica como um grande e negativo fora-dali - não ações. O tal roubo das imagens é uma idéia plena de um desejo descritivo, ultrapassado e interessado em responsabilidades e crente em uma autoria cinematográfica ilibada. (...) *O Prisioneiro* rouba as imagens de seus personagens assim como um filme de ficção roubaria os sentimentos de seus atores, a emoção de seu músico, a afecção luminosa de seu fotógrafo, a criatividade de seu roteirista, o senso de ritmo de seu montador” (BRAGANÇA, 2003).

No entanto, a constatação desta tenuidade autoral não se configura em apagamento do documentarista em favor da voz do outro. Nos lembrando do argumento de Bernardet para determinar o “fracasso” de *Jardim Nova Bahia*, de que a câmera foi outorgada ao personagem, Sacramento e Raulino buscam em *O Prisioneiro* uma outra relação dos personagens com a máquina. O mote para realização de um documentário a partir de um oficina de vídeo não inaugura nas imagens, como poderia se deduzir, uma relação clássica alunos/professor. O que o filme nos mostra é uma relação de completude, onde desaparece a relação filme/filmados e todos aparecem como um único corpo.

A unidade desse corpo que filma fica evidente na montagem uma vez que em nenhum momento somos indicados acerca da autoria das imagens que assistimos. Pouco importa onde termina a imagem de um detento ou inicia-se uma imagem da equipe profissional. Esse acerto de Sacramento é um dos grandes responsáveis pela escritura conjunta entre filme e filmados. Rompe-se a barreira do amadorismo enquanto marca e do esmero profissional. Abstrai-se a necessidade de uma representação da estética ordinária como tecnicamente inferior. E mais, como enfatiza Migliorin em reflexão sobre o filme de Sacramento,

“a passagem aqui não é mais de um a outro, de ‘autorização’ para que a imagem feita pelo outro. Estamos em um campo mais complexo de compartilhamento e perda da autoria. Não há, nesse caso, nenhum tipo de aposta que esta entrega da câmera se configure como reveladora do sujeito que produz a imagem” (MIGLIORIN, 2009).

Lembremos, então, do fez Raulino em *Jardim Nova Bahia* que, assim como Sacramento, só oficializa a informação de que aquelas imagens foram também

realizadas por personagens quando o filme está acabado. Assim como *Jardim*, *O Prisioneiro* não aponta o dedo para quem filma. Mas se em *Jardim* enfatiza-se que o personagem filmou “sem qualquer interferência do realizador”, em *O Prisioneiro* há um reforço em favor da própria interferência do realizador: “Este filme foi realizado por um equipe mista composta de profissionais de cinema e detentos da Casa de Detenção de São Paulo, como resultado de um curso de vídeo ministrado naquele estabelecimento prisional”, nos diz uma cartela final. É preciso, antes de tudo, considerarmos que entre *Jardim* e *O Prisioneiro* há uma evolução, no que podemos considerar, em sentido amplo, como uma maior intimidade e facilidade com que o indivíduo contemporâneo tem com a câmera e com a produção de imagens, o que transforma de maneira significativa sua relação com a técnica. Mas, de todo modo, há uma importante distinção em seus movimentos: a crença da não-intervenção como catalisadora “da verdade” é substituída pela afirmação da combinação de forças, essa produtora de “uma verdade”. A intervenção da equipe profissional ou mesmo sua postura indutiva, ao invés barreiras, acabam se tornando no desenlace do documentário. Há, por isso, uma voz conjunta entre presos e profissionais da qual o filme é consciente.

Sendo assim, podemos afirmar que os temas e as situações evidenciadas em *O Prisioneiro*, bem como a forma como são apresentadas, partiram ao mesmo tempo de uma necessidade dos presos de evidenciar suas realidades e de um processo de indução e manipulação do “cineasta-professor”. Voltemos ao filme o qual Beá nos apresenta: um preso calça luvas de boxe, se aquece, um professor fala da importância do esporte na cadeia, vemos um combate. O filme nos mostra que Beá também filma porém não se preocupa em provar se a narrativa ali foi criada pela montagem ou planejada *a priori* por ele pois parte da idéia que a voz do cineasta deve também ser dita e ouvida.

Se em *Retrato Celular* os personagens também afirmam revelar suas vidas e o programa se exime de poder nesse processo, é exatamente fluando entre estas duas forças que *O Prisioneiro* revela sua verdade. Assim, o documentário assume a produção da “imagem-retrato” como um processo de indução mútua, onde há uma indeterminação dos espaços a serem ocupados pelo lado amador e pelo profissional, onde suas experiências técnicas e estéticas se fundem.

Estamos, portanto, diante de um regime de equivalência na ocupação dos espaços simbólicos, lugar onde as políticas das instâncias enunciativas têm igual poder de clivagem. Suas imagens são suas palavras, aquelas que perturbam a partilha. O filme é o palco amplificador de suas vozes, as torna audíveis. Carimbar *O Prisioneiro da Grade de Ferro* como exemplar de um cinema político deve ser feito não por apresentar soluções para a questão a qual se debruça, mas por ser realizado em fricção com ela.



Na *representação* em imagens, como nos lembra Comolli, há uma dimensão reflexiva nos olhares que estão em cena: “Olhar. Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar”<sup>94</sup>. Assim, um retrato é o resultado de uma relação entre um sujeito e um objeto, considerando ainda os vários elementos que os atravessam. Uma representação, mútua, que um sujeito procede sobre um objeto, e este inversamente sobre aquele. Auto retratar-se seria, nesse sentido, fazer de si sujeito e objeto, auto-imagem, representar-se solitário.

Como vimos nos estudos de caso, entretanto, quando nos deparamos com experiências audiovisuais que convocam os homens ordinários, entregam-lhes câmeras e pedem que filmem suas vidas para que depois estas imagens se tornem um filme ou um programa, a noção lógica do que seria um auto-retrato é afetada. Se considerarmos sujeitos aqueles que empunham a câmera e filmam, e objetos as imagens deles próprios projetadas nas salas de cinema, nos daremos conta de que há entre sua auto-representação, entre esse sujeito/objeto, uma série de mediações por parte de quem idealizou aquela projeção como fim, o cineasta, no caso. Não se pode, por isso, afirmar que aquela imagem do sujeito não contém algo de auto-representativo; mas, definitivamente, não é possível ignorar o papel de co-retratista do seu feitor, que chamamos realizador. Portanto, o personagem nunca está sozinho em cena, mesmo quando sozinho com a câmera. No mínimo, há sempre a “pressão” para se realizar imagens, a presença da instância filme ou programa.

Retomando Comolli, as relações que os personagens e feitores estabelecem em cena são o que ele chama *mise-en-scènes*. Trata-se de um jogo de representações que pressupõe que, uma vez colocados em cena, personagens e cineastas trocam olhares, ao mesmo tempo em que estão sob o olhar último do espectador, para o qual devolvem seus olhares. Esse jogo de olhares afeta a representação que cada um dos lados faz de si próprios.

“Colocar em cena é ser colocado em cena. É ser colocado em cena pela própria constituição de uma cena. Aquele que eu filmo me olha. O que ele olha ao me

---

<sup>94</sup> COMOLLI, 2008, p. 82.

olhar é o meu olhar (escuta) para ele. Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis da minha *mise-en-scène*, ele me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha *mise-en-scène* tal como repercutiu nele. O que faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise-en-scène*, a habite, dela se aproprie. Não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena” (COMOLLI, 2008, p. 82).

Nessa linha de raciocínio, seria plausível, e talvez ousado, propor certos ditames para que as imagens realizadas de acordo com o dispositivo analisado nesta monografia possam aproximar-se da desejada produção de “auto-retratos”. A elas cabe um arranjo que possibilite a agitação das formas de auto-representação (anterior ao filme) dos personagens e, ao mesmo tempo, o seu choque e mescla com as formas com que os feitores os representam (pré determinando-os ou não). Da mesma forma, os realizadores também estarão ali auto representando-se, os quais devem confrontar e misturar essas com aquelas que os personagens fazem dos realizadores e das instâncias organizadoras (filmes, programas de televisão, etc.). Em suma, apontar e receber retratos e auto-retratos em todas as direções e em todas etapas da produção, incluindo a exibição e as representações dos espectadores.

Chocar, confrontar, misturar, mesclar são expressões que nos servem aqui para reforçar a teoria de que a voz do homem ordinário dentro de uma instância audiovisual só se torna audível uma vez que dita mediante a conjunção de experiências políticas conjuntas com quem o filma – ou com quem o pede que filme, com quem o edita, com quem o exhibe. Não é possível mostrar “a voz” enquanto uma força independente que o cineasta apenas expõe: ele só consegue se disser junto. Essa idéia colocada por Migliorin, como sabemos, é baseada em Rancière, que afirma a necessária concomitância das forças políticas tencionando o esquadramento do sensível para que, assim, esse possa ser partilhado em partes comuns e exclusivas. Quando apenas uma estética política controla o sensível impedindo o risco de transformação do que “é dado a ver e a sentir”, não havendo possibilidade para a fala ou grito daqueles que desejam o acesso, não há partilha qualquer. Assim, “A partilha do sensível” é “um regime de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”<sup>95</sup>, um sistema que só é possível diante da mobilidade, do diálogo.

---

<sup>95</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 18.

Mas “o espetáculo é o contrário do diálogo”<sup>96</sup>: mais uma vez Comolli. O diálogo entre filme e filmados que pudemos perceber em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, ao contrário, está oculto em *Retrato Celular*. Se ele existiu, foi isolado, não era interessante. A simulação espetacular prefere sempre escamotear-se, esconder suas pré-determinações, a rigidez com que conduz as imagens como mercadoria. Não enxerga que assumir a mediação e compartilhamento do espaço com o outro é tão inevitável quanto necessário. A não-intervenção que nos propõe *Retrato Celular*, ou a estética do não-roteiro apresentada pelo Canal *Multishow*, devem ser vistas aqui não como uma crença na não-mediação, para assim extrair mais “realidade” das imagens, mas como uma adaptação do espetáculo aquilo que dele escapou e o provocou fissuras. Tapa-se estas brechas que outras racharão.

“Por um lado, o espetáculo nos envolve, nos preenche. Ele está em todos os lugares, da publicidade à informação, da mercadoria à política. Telas em todos os lugares. Mas, por outro, o espetáculo se contrai, se enfraquece, se repete, se esgota, mobiliza cada vez menos o desejo e o risco, seu próprio sucesso o banaliza, o estandardiza, o obriga a se recolocar em movimento” (COMOLLI, 2008, p. 189).

A democracia nas imagens o espetáculo não consegue alcançar pois em sua essência mercadológica não cabe. Dar uma câmera para que o outro filme é apenas uma simulação barata do que tem de potente o convite para que o outro filme. A imagem feita pelas mãos do amador nos aparece ao mesmo tempo como expressão particular e como seu próprio apagamento. É preciso reduzir o ato de empunhar a máquina e considerar o jogo que proporciona sua cessão. A democracia das imagens como uma *igualdade dissensual*, lembrando Migliorin, é caracterizada por um jogo em que hajam tensões, gritos, falas audíveis, não um lugar onde simplesmente todos “têm direito a fala”.

A questão do necessário diálogo para o compartilhamento dos espaços sensíveis deve ser entendida na medida em que coloca em cheque ao espectador a existência ou mesmo a possível identificação do que seriam a voz do realizador e a voz dos personagens. Ou ainda, o ponto de vista dos profissionais e o ponto de vista dos amadores. Se nos lembrarmos do que nos ensina o cinema de Jean Rouch ou de Eduardo Coutinho, o ato de documentar é, antes de tudo, um encontro. E o que dali for proveniente deve ser fruto de uma relação. É completa ilusão partir de uma

---

<sup>96</sup> COMOLLI, 2008, p. 187.

hierarquia onde algum dos “lados” teria mais ou menos “conhecimento” sobre determinado processo, um escala de forças da qual o documento fílmico seria responsável por igualar suas vozes, assim legitimando-se como justo, como respeitador de diferentes pontos de vista. Diferente disso, o documentário está ali para mantê-las dissensuais, tencionando-os para ocuparem o mesmo espaço sensível, em constante conflito.

Através do que reflete Sílvia Rocha, é preciso, então, aprofundarmos algumas questões que envolvem a noção de relativismo, que o espetáculo tantas vezes tenta nos convencer se tratar de uma postura democrática das imagens. O relativismo paira como uma sombra sobre as representações contemporâneas, como reflexo de uma crise dos fundamentos da modernidade: “crise da verdade e da pretensão de atingir uma interpretação unitária ou definitiva do real, acarretando a impossibilidade de fundamentar o conhecimento e os valores”<sup>97</sup>. Parecemos fadados a tudo relativizar em prol do respeito ao multiculturalismo. Uma condição que traz conseqüências drásticas para o campo das subjetividades.

É preciso, para que entendamos as falhas modernas do relativismo, nos aprofundarmos trazendo a tona o debate em torno do perspectivismo de Nietzsche. Ao contrário do que é bastante difundido, o perspectivismo não é precursor do relativismo por afirmar a pluralidade de pontos de vista e recusar a hipótese de uma verdade transcendente às perspectivas. Não o é de forma alguma. O perspectivismo de Nietzsche propõe que “não há ponto de vista exterior ao mundo”, não há “ponto de vista transcendente, tudo o que há são relações”<sup>98</sup>. Isso porque, nas palavras do filósofo, “as propriedades de uma coisa são os seus efeitos sobre outras ‘coisas’, se removermos as outras ‘coisas’, uma coisa não tem propriedades, isto é, não há coisa sem outras coisas, isto é, não há ‘coisa em si’”<sup>99</sup>. A verdade que há, então, está na relação, e as “coisas” só o são quando vista pelo *relacionalismo*. É como Sílvia Rocha inaugura essa questão:

“Ao conceber um mundo destituído de ser, a filosofia de Nietzsche afirma o mundo como puro devir e como pura relação. Se não há coisa em si é porque falta precisamente o ponto de vista a partir do qual a soma das perspectivas apareceria

---

<sup>97</sup> ROCHA, 2008, p. 161.

<sup>98</sup> ROCHA, 2008, p. 162.

<sup>99</sup> NIETZSCHE, *Ecco Hommo*, apud ROCHA, 2008, p. 162.

como uma totalidade, condição necessária para determinar a ‘natureza’ do objeto e constituir sua ‘essência’” (ROCHA, 2008, p. 162).

Assim, um ponto de vista não é relativo porque vários com ele co-existem, mas porque não há um absoluto, e toda interpretação – percepção, conhecimento, avaliação, etc. – é resultado de uma *relação* estabelecida por quem interpreta. O relativismo em si, ao retirar sua pretensão à universalidade e pretender absorver a pluralidade de pontos de vista, engendra, por seus métodos, uma constituição prévia dos indivíduos e culturas. Aceita-os como determinados, verdadeiros, válidos antes de qualquer relação, para assim considerar todos como legítimos. “Parte de uma desigualdade”, como lembra Rancière, e apenas as coloca hierarquizadas, ainda desigualmente. Para Rocha, é inútil a tentativa do relativismo pois pretende “denunciar a ausência de fundamentos permanecendo ele próprio numa posição fundada”, e, por isso, “permanece preso ao referencial cuja ausência pretende denunciar”<sup>100</sup>.

O relativismo é amplamente apresentado sobre a forma da bandeira democrática: “cada um com seu ponto de vista, respeitemos todos”, diria o democrata de plantão. A noção de democracia surge aqui distorcida, ou melhor, a serviço. O discurso multiculturalista convoca esse respeito à diversidade das identidades, o que traz conseqüências diretas para a esfera das subjetividades. E não confundamos esse discurso com o relativismo cultural aplicado na antropologia, o qual serve para análise de um grupo social, sem porém avaliá-la moralmente. Para o multiculturalismo em questão existe uma posição, normas éticas as quais devemos seguir para “reconhecer *a priori* o valor e a legitimidade de toda prática ou crença” como politicamente correta<sup>101</sup>. É aqui que esse pensamento se contradiz: “o relativista pode tolerar toda prática, desde que seus praticantes mantenham diante dela um atitude, justamente, ‘relativista’”<sup>102</sup>, uma condenação comum aos fundamentalismos religiosos.

Essa nada mais é que uma forma de esquiva do multiculturalismo a serviço da ótica capitalista, muita vezes maquiado como democracia, propor-nos considerá-las menos pelo conteúdo de suas crenças do que a forma que aderem a elas. Da mesma forma, aqueles que ainda insistem nessa crença e pretendem “se colocar no lugar do

---

<sup>100</sup> ROCHA, 2008, p. 163.

<sup>101</sup> ROCHA, 2008, p. 164

<sup>102</sup> ROCHA, 2008, p. 165.

outro”, falham iminentemente. Tal expressão se esvazia na medida sua lógica relativista também considera que “somente o outro pode falar por si”, havendo assim uma dupla anulação do que se apresenta como identidade e diversidade, lugar onde as subjetividades acabam não se constituindo.

Agora, se tornarmos essas expressões a partir do perspectivismo, os lugares previamente determinados a *ser* e a *sentir* do relativismo se tornam a própria questão suspensa. A definição de qual é o lugar a ser ocupado é que é problematizada. Aqui, “se colocar no lugar do outro” significa *tornar-se* outro.

“O *outro* não reside portanto no exterior do sujeito, como uma instância que o afeta de fora, mas é indissociável daquilo que o homem, a cada momento, se torna. Somos sempre um outro, não apenas porque nos transformamos no tempo, mas porque aquilo que nos constitui é indissociável das circunstâncias que encontramos” (ROCHA, 2008, p. 166).

Somos, na concepção nietzscheana, atravessados por diferentes eus, almas, instintos, todos em uma luta por impor seus pontos de vista sobre os demais. Em suma, o que podemos perceber das identidades que nos são apresentadas é que tratam-se de simples “ficções metafísicas que pretendem dar ao indivíduo uma resposta sobre quem ele é (e, naturalmente, sobre quem é o outro); mas essa é uma questão fadada a permanecer sem resposta”<sup>103</sup>. Portanto, não possuir uma essência significa ter um desconhecimento de si, radicalmente, um *não ser* aberto por *não saber*. É esse o motivo pelo qual o espetáculo, que nos diz para *sermos algo*, não encontra aqui terra fértil. *Ser* ou *saber* algo são produto unicamente de uma relação que o mesmo estabelece com o outro, uma necessária e constante confusão de lugares: “*tornar-se outro* não significa experimentar-se de diferentes maneiras ou ocupar diversas posições, mas perceber que qualquer posição permanece descentrada e que toda identidade permanece atravessada pela diferença”<sup>104</sup>.

Trazendo a discussão para os estudos desta monografia, podemos considerar que *Retrato Celular* ao pretender a multiplicidade de comportamentos, pré-marcando para isso identidades, assim como o esvaziamento do caráter efetivamente processual de seus personagens com o dispositivo, acaba por anular-se enquanto pretensa representação do “inteiro” (lembrando a música de Gilberto Gil) daqueles homens.

---

<sup>103</sup> ROCHA 2008, p. 166.

<sup>104</sup> ROCHA 2008, p. 167.

Ele nada representa além de uma projeção de imagens espetacularizadas. O “inteiro” que nos mostra *O Prisioneiro da Grade Ferro* é o que pode o filme representar, nunca distante da aceitação de que deve-se partir de uma relação para que filme e filmados ali *sejam* o que quer que *desejem* ser no cinema.

Ao não revelar a autoria das imagens que projeta na tela, podemos dizer que, tendo como guia uma noção perspectivista, *O Prisioneiro* coloca em cheque as definições dos lugares do amador e do profissional, tão amplamente setorizados nesta monografia. Lugares aqui como espaços dotados de saberes, sejam eles definidos como técnicos ou culturais. Profissional como aqueles que sabem trabalhar com as imagens; amadores como aqueles que, no máximo, estão sendo iniciados nesse processo. Não. Deveríamos, assim, e antes de tudo, abstrair da noção de “uso de imagens amadoras” pois o “uso” também se faz dos amadores em direção os profissionais, levando as definições de lugares de amador e profissional à necessária diluição.

## Referências Bibliográficas

---

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.

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

BRANGANÇA, Felipe. “O escuro da luz”. In: *Contracampo – Revista de Cinema*, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

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

COMOLLI, Jean-Louis. “Os homens ordinários, a ficção documentária”. In: *O comum e a experiência da linguagem*. S. Sedlmayer, C. Guimarães e G Otte (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. “Sob o risco do real e Carta de Marselha sobre a *auto-mise en scène*”. *Catálogo do Fórum.doc.bh.2001*, Belo Horizonte, 2001.

DA-RIN, Sílvio. *O espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliens, 2007.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DE FREITAS, Filipe Alves. *O homem ordinário com a câmera*. Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

FELDMAN, Ilana. “O apelo realista”. In: *Revista FAMECOS*, n. 36, Porto Alegre, 2008.



- GUIMARÃES, César. “O retorno do homem ordinário no cinema”. In: *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, v.3, n. 2, 2005.
- GUIMARÃES, César. “O Devir Todo Mundo do Documentário”. In: *O comum e a experiência da linguagem*. S. Sedlmayer, C. Guimarães e G Otte (org.). Belo Horizonte, UFMG, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar. “O dispositivo como estratégica narrativa”. In: *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*, n.3, 2005, disponível em <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>
- MIGLIORIN, Cezar. “A voz do outro e do mesmo”. In: *Catálogo da Mostra “Cineastas e imagens do povo”*, Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.
- MIGLIORIN, Cezar. “Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo”. In: *Estéticas da Biopolítica: Audiovisual, política e novas tecnologias*, Ensaios críticos. Programa de cultura e pensamento 2007: *Revista Cinética*, 2009. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar\\_migliorin.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.htm).
- MIGLIORIN, Cezar; FELDMAN, Ilana. “Instantâneos sobre retrato celular”, *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/retratoceular.htm>.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*, Campinas: Papyrus, 2005.
- ROCHA, Silvia. “O relativismo como niilismo, ou os *sem teto* da meta física”, *Revista Trágica*, 2º semestre de 2008, nº 2. Editora UFRJ, 2008.
- SIBÍLIA, Paula. *O Show do eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34, 2005.
- VALENTE, Eduardo. “O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos)”. In: *Contracampo – Revista de Cinema*, 2003.