

## O Documentário de Dispositivo em Atrito com o Real<sup>1</sup>

Luiz Carlos NASCIMENTO<sup>2</sup>  
Laecio Ricardo RODRIGUES<sup>3</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE.

### RESUMO

Este artigo busca apresentar algumas das possibilidades no que concerne ao termo dispositivo e mais especificamente a sua adoção, na contemporaneidade, como estratégia narrativa nas realizações cinematográficas documentais. Esses filmes lançam acontecimentos no mundo antes não existentes e fazem pensar no estatuto das imagens diante da banalização das mesmas. Utilizo a ideia de dispositivo na criação e geração de acontecimentos a partir de produções documentais atuais e mais especificamente com o filme “Câmara Escura” (2012), de Marcelo Pedroso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dispositivo; “Câmara Escura”; Documentário.

### 1. INTRODUÇÃO OU GÊNESE DO TERMO DISPOSITIVO

A utilização de dispositivos como estratégias narrativas, possibilita aos cineastas traçar estratégias diferentes para a produção artística. Antes de partir para a adoção do termo no cinema contemporâneo, faz-se necessário apontar para a origem do conceito que surge num campo distinto a teoria cinematográfica. Michel Foucault falava em dispositivo para explicar a organização das sociedades disciplinares que, posteriormente, passa a ser atualizado e empregado por Gilles Deleuze para retratar as sociedades de controles.

Para Foucault a organização dessa sociedade disciplinar poderia ser representada pela construção de um dispositivo em que é possível a visualização e controle de todos os integrantes por uma única pessoa. Esse modelo de edificação fora projetado pelo filósofo e jurista Jeremy Bentham no século XVIII e passou a ser conhecido como *panóptico*.

Como descreve Foucault, na parte interior dessa construção encontra-se uma torre em que toda a periferia, formada por um anel, era dividida por celas constituídas por largas janelas; uma para a parte exterior (que permite a entrada de luz) e outra que dava para a

---

<sup>1</sup> Recorte do trabalho desenvolvido para a disciplina Como Filmar o Inimigo: o documentário em atrito com o real (2012.2), ministrada por Marcelo Pedroso na UFPE, apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, estudante de Especialização em Fotografia e Imagem pela Escola Superior de Marketing e da graduação em Antropologia pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. email: [mkt\\_lucas@hotmail.com](mailto:mkt_lucas@hotmail.com)

<sup>3</sup> doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professor do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

torre. Pastava um único “vigia” na parte central para, a partir da contraluz, que recorta a silhuetas de todos os “condenados” separados por celas, levar os detentos a um estado de consciência constante de vigilância que não corresponde, necessariamente, saber que está sendo filmado, mas a certeza que pode sê-lo a qualquer momento. Em suma, o *panóptico* seria “uma utopia de uma sociedade e de um tipo de poder que é, no fundo, a sociedade que atualmente conhecemos” (FOUCAULT, 2001, p. 88).



**Figura 1 – o panóptico**

Deleuze, por sua vez, atualiza a ideia de Foucault – encherava o dispositivo como uma construção arquitetônica e também como um sistema relativamente invisível, de alto poder enunciativo e psicológico e, acima de tudo, econômico e político representado por uma prisão – e adota o termo para exemplificar as sociedades de controle, onde o poder passa a ser exercido de forma desterritorializada pelo sistema capitalista que não mais se volta “para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado” (DELEUZE, 1992, p. 224).

Nesse caso, não é mais preciso um sistema prisional para vigiar as ações de toda a sociedade. O capital financeiro, como um sistema virtual, recria a relação entre o local e o global e gera novas formas de vigilância a partir de cartões de créditos e demais transações a partir de senhas e códigos. Essa sociedade passa a caracterizar-se por relações de fluxos; de informações, de monitoramento, de dinheiro, de subjetividades..., que culmina num certo controle. Em Deleuze, percebemos o dispositivo como agenciador de transformações da realidade, gerando contextos que não existiria sem a sua interferência; sobre dispositivo:

“Ele nunca age para representar um mundo preexistente, ele produz um novo tipo de realidade, um novo modelo de verdade. Não é sujeito da história nem a separa. Faz a história desfazendo as realidades e as significações, formando um número equivalente de pontos de emergências ou de criatividade, de conjunções inesperadas, de improváveis *continuums*” (DELEUZE, 1991, p. 45).

## DA FILOSOFIA PARA O CINEMA

No cinema existem duas definições distintas no que concerne o uso do termo dispositivo: a primeira que consiste no ambiente da sala de exibição, projetada para levar o espectador a se desconectar do mundo durante a exibição do filme, isso numa perspectiva arquitetônica dada por Jean Louis Baudry (1978), ou até mesmo aos aparelhos técnicos utilizados para a captação da imagem e do som na fase de produção; na segunda o dispositivo é associado a estratégias narrativas que faz com que os diretores abram mão de roteiros pré-definidos e lancem uma nova forma de ser e agir no mundo.

Para Baudry, o mecanismo de projeção serve para amenizar a descontinuidade (devido a procedimentos técnicos) da captação das imagens em que tanto a sala escura quanto as dimensões da tela levam os espectadores a imergirem e se entregarem ao imaginário presente na tela. Ao destacar em sua teoria do cinema as aparelhagens óticas, ele propõe uma crítica aos artifícios ilusórios oriundos do “efeito-janela que levava em conta não só as características próprias da imagem, mas também as condições psíquicas de sua recepção” (XAVIER, 2005, p. 175).

Influenciado pela psicanálise, meio que num efeito de regressão, Baudry afirma que a projeção é responsável por uma suspensão da motricidade dos corpos e apenas a partir da visão (e da audição) é possível potencializar a impressão de real na reconstituição desses sentidos que são anulados devido às características arquitetônicas das salas de cinema (BAUDRY, 1978). Os teóricos atuais deslocam o termo dispositivo para uma compreensão que vai além dos estudos de receptividade do filme pelos espectadores, problematizando a relação das pessoas com as imagens na contemporaneidade e buscando novas formas de criações audiovisuais.

## APROPRIAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

A partir da década de 60, como o movimento conhecido como cinema-verdade<sup>4</sup> na França, os diretores já criavam situações que geravam narrativas livres de roteiros pré-definidos e com a distinção entre filme e o resto do mundo. O que era visto na tela tratava-se apenas de um recorte desse mundo, ou situações que aconteciam a partir e para o filme em questão e que os diretores (a exemplo de Jean Rouch) passavam a debatar questões de atuações e o teor das imagens com as pessoas filmadas. Como diz Cezar Migliorin:

---

<sup>4</sup> Possível graças a uma evolução tecnológica no que concerne a utilização de equipamentos compactos e de captação sincrônica de som e imagem. No Canadá e nos EUA ganhou o nome de cinema direto.

“Toda pessoa filmada sabe que pode ser cortada na montagem – apesar de não saber o nome do processo que a exclui – e, para que isso não aconteça, irá utilizar uma pluralidade de métodos (...). Em resumo, o personagem faz o papel que ele imagina que o documentarista deseja que ele faça. A armadilha é clara, o que restou para as câmeras é o próprio mundo das imagens” (MIGLIORIN, 2005).

Podemos afirmar que ser filmado é ser reduzido posteriormente e isso se deve ao fato de que toda a projeção tem uma duração e que, cada vez mais, faz parte do conhecimento dos espectadores (pacíveis de serem filmados) como se dá a captação das imagens e o acesso as plataformas em que essas posteriormente serão veiculadas passa a fazer parte do cotidiano de todas as pessoas. Isso graças a popularização da TV, da internet, da disseminação das câmeras de vigilância e de aparelhos portáteis multimidiáticos aonde tudo é filmado. Diante disso: o que fazer para que haja filme nos dias atuais?

Tentarei responder a pergunta a partir de três exemplos cinematográficos: em “Salve o Cinema” (1995), do diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf, uma multidão é atraída pela promessa de participar de um filme após um anúncio de jornal, em que convocavam pessoas para uma seleção para atuarem no próximo projeto do cineasta. Logo no início da projeção, ouve-se o diretor, munido de um megafone, dizer para aqueles/as presentes na multidão: “sejam bem vindo ao próprio filme”! Todos que compareceram, não sabiam que eles já estavam inseridos no espaço fílmico.

No filme independente, “A História Completa dos Meus Fracassos Sexuais” (2008), do estadunidense Chris Waitt, é mostrada a busca pessoal do diretor pelas ex-namoradas, na tentativa de recolher respostas para seu 'fracasso' com as mulheres. Já em “Svyato” (2005), do russo Victor Kossakovsky, temos uma criança de dois anos de idade (seu nome é o título do filme) que vê, pela primeira vez, seu reflexo no espelho; seu pai o 'protegeu' até o momento em que decidiu registrar esse momento, através de três câmeras que captou essa intimidade e que fora o único mote para o filme existir.

Os três filmes citados apresentam estruturas narrativas, temas, escolhas estéticas, bem como a relação das personagens com o mundo, entre outras coisas, de formas bem distintas, mas os processos de criações desses filmes nascem sem, necessariamente, ter a “feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagens que não tem mais por função refletir uma realidade preexistente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem” (LINS, 2007, pág. 45).

A partir daí já é possível diferenciar o que seria documentário de dispositivo com aquilo que se convencionou chamar de dispositivos cinematográficos visto em Baudry.

Para Lins e Mesquita, o termo 'dispositivo', nasce da crítica do teórico Jean-Louis Comolli em relação ao crescente número de criação de roteiros que agem a pensar no lugar do espectador, restando, assim, como papel do documentário, a criação de “pequenos 'dispositivos de escrituras'” que possam dar conta daquilo que a mídia não mostra (Lins; Mesquita, 2011, pág. 57). O filme de dispositivo utiliza-se de um 'mote' que serve como processo de criação de uma obra e faz parte de uma realidade que só existe devido ao filme, diferente dos documentários clássicos que partem de uma realidade já existente e que independe da criação fílmica. Sobre as contribuições das teorias de Comolli a respeito do dispositivo, Consuelo Lins afirma que:

“Para ele, diante da “crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas”, dos “roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar”, parte da produção documental tem a possibilidade de se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas do mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizar sua vitalidade e condição de invenção” (Lins 2007, p. 46).

Nesse processo de criação do filme de dispositivo, não há como o cineasta saber o que virá a seguir, os acontecimentos estão fora do controle do diretor, e o filme vai aos poucos sendo construído em torno do dispositivo por ele criado. Os documentários contemporâneos brasileiros vêm mantendo uma linha de continuidade em relação à produção contemporânea mundial, como “Um Passaporte Húngaro” (2002), “33” (2003), “Santo Forte” (1999), “Edifício Master” (2002), “Jogo de Cena” (2007), “Rua de Mão Dupla” (2004), “Acidente” (2006) e “Pacific” (2009) e “Câmara Escura” (2012) que serão abordados a seguir.

## **2. O DISPOSITIVO PRESENTE NA PRODUÇÃO DOCUMENTAL NO BRASIL**

Contemporaneamente, o motivo da realização do documentário deixa de ser a clássica abordagem de eventos, histórias ou situações premeditadas e passa a se relacionar a aspectos das experiências pessoais e da subjetividade dos próprios realizadores. Disto, vê-se que em oposição ao sistema de entrevistas contidas nos documentários tradicionais (embora alguns dos filmes de dispositivo, aqui exemplificados, utilizam-se de entrevistas) o que se estabelece é somente um ponto de partida que normalmente é exposto no início desses filmes e as situações ali contidas, nem mesmo o diretor da obra sabe aonde vai chegar –

poderíamos dizer que toda a situação vivenciada no filme é regida pelo 'risco do real', como diria Comolí.

## DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA/SUBJETIVO, DE BUSCA E DISPOSITIVO ESPACIAL

Kiko Goifman, autor, diretor e personagem de si próprio no documentário “33” (2003) decide procurar sua mãe biológica no ano em que completaria 33 anos. Sua idade e o ano de nascimento de sua mãe adotiva (Bertha, a mãe, nasceu em 1933), são os motivos, aparentemente arbitrários, que fazem com que ele decida delimitar sua busca em 33 dias, dando ao seu tema um caráter espacial. Estaria montado, dessa forma, o dispositivo que dá vida ao filme não tão pessoal de Goifman, que durante o desfecho, percebe-se que sua história não é tão singular quanto parece.

Como narrador–personagem Goifman conduz sua busca, primeiramente com visitas a detetives que possam lhe dar um direcionamento de como começar uma investigação. Depois filma depoimentos de sua mãe adotiva e pessoas da família que possam lhe dar pistas de como aconteceu sua adoção. E apenas com essas informações faz surgir seu filme e sua busca, mas sem saber como terminará – se é que exista um fim.

Jean-Claude Bernadert salienta essa falta de controle que existente nas produções documentais (e principalmente nos filmes de dispositivo – nesse texto ele faz um comentário específico ao filme “33”), onde o “documentarista determina um projeto, sabe de onde parte, sabe o que gostaria de alcançar, mas não pode prever os resultados a que chegará nem o percurso que terá de cumprir” (apud. LINS; MESQUITA, 2011, p. 52), assim o diretor pode mudar o rumo da trama diante das (in)possibilidades que se apresentam e pode até fazer disso o seu filme.

Na medida em que o diretor/personagem se depara com algumas dificuldades, como, por exemplo, as imprecisões nos depoimentos coletados, ele deixa visível em algumas sequências, suas expectativas e esperanças ao encontrar sua mãe biológica. Ao mesmo tempo em que afirma construir uma obra autobiográfica, ele apenas mostra o que é realmente imprescindível para a trama, o que torna a obra menos narcisista e a eleva a um alcance maior. A escolha do dispositivo também influenciou na estética utilizada em “33”; o ar noir acentuado pela fotografia em preto e branco o aproxima de filmes sobre detetives e, com isso, desperta o interesse do público e dar uma atmosfera diferente a trama.

Paralelo às filmagens, o diretor manteve um diário, escrito num blog, sobre sua busca; algumas vozes em *off*, foram retiradas de textos escritos nesse diário. No período estipulado de produção, ele cede entrevistas sobre o projeto e participa de uma matéria especial veiculada no Fantástico naquele ano, achando que, com isso, teria uma visibilidade maior e, com isso, alcançaria seu objetivo; encontrar sua mãe biológica.

Assim como no filme do Kiko Goifman, a documentarista Sandra Kogut empresta sua experiência pessoal em “Um Passaporte Húngaro” (2002). No filme, a diretora que é descendente de húngaros, decide tirar 'um passaporte húngaro' em Paris; o dispositivo escolhido para a construção narrativa do filme seria mais simples de resolver se ela decidisse tirar o tal passaporte no Brasil, mas a opção por fazê-lo em ao um país da Europa faz com que a personagem se depare com dificuldades, de certa forma, bem vinda para a construção narrativa.

No filme, a diretora consegue dar outra dimensão que migra da aparentemente situação pessoal, como da entrevista a sua avó, para abordar questões como a Segunda Guerra Mundial. Mas assim como na busca que se estabelece em “33”, esse tipo de filme, chamados de “documentários subjetivos” por serem retratados em 1ª pessoa e de “documentário de busca” por partirem a procura de algo que é particular a personagem (LINS; MESQUITA, 2011, p. 51-53), passam entre o limite da exposição pessoal e do domínio do que seria público e privado para falar do mundo.

## DOCUMENTÁRIO DE ENCONTRO, FILME DE DEPOIMENTOS, DISPOSITIVO ESPACIAL E ARTÍSTICO

Eduardo Coutinho ficaria conhecido por aquele que seria considerado por muitos “o principal documentário brasileiro”; “Cabra Marcado Para Morrer” (1984). Realizado no início do ano de 1964, apresenta uma dicotomia entre a versão inicial e a que teríamos acesso no ano de 1984. A primeira é fortemente marcada pelo cinema novo, voltada para a estética do documentário clássico e para o realismo do pós-guerra. Já na segunda versão, percebemos, fortemente, influências do cinema direto e que seria definidora das suas principais obras nos anos seguintes até os dias atuais (RAMOS, 2008, p. 334-335).

Após esse filme a produção de Coutinho é marcada pelo uso de dispositivos em detrimento de um roteiro previamente estabelecido. Mas é importante salientar que o não uso de um roteiro nos moldes convencionais se aproxima do pensamento 'glauberiana' de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (que na sua época já não era apenas isso); no

dispositivo documental poderíamos reaproveitar essa frase, mas mudando a ordem de sua construção: uma ideia na cabeça e uma câmera na mão.

As produções de Coutinho, contam com uma equipe que fazem visitas e sondam as possíveis personagens que estarão presentes em seus filmes. O que percebemos é que ainda é preservado o momento de encontro entre o cineasta e as pessoas do filme. Seus depoimentos são articulados pela presença do diretor e esse tipo de documentário caracteriza-se por possuir vozes diversas que dizem do sujeito/personagem e, por extensão, do mundo. A partir de seus filmes, percebemos uma forte tendência presente no documentário brasileiro contemporâneo, que é dar voz ao outro e possibilitar que experiências pessoais e cotidianas entrem em cena no lugar de uma coletividade.

Assim como visto nos documentários em primeira pessoa, também temos nos filmes de depoimentos uma tendência da “pessoa do sujeito-da-câmera” adquirir dimensões de personagem como de uma recusa à imparcialidade e distanciamento entre quem filma com as pessoas filmadas. E essa intervenção/participação, de certa forma, vai determinando os rumos dos acontecimentos na tomada (RAMOS, 2008, p. 37).

Podemos destacar na filmografia de Eduardo Coutinho duas possibilidades de leituras de sua obra no que concerne à utilização de dispositivo documental e as peculiaridades determinadas de acordo com a estratégia narrativa (ou o 'mote', como destacamos aqui) escolhida para o filme (exclui-se aqui, “Cabra Marcado Para Morrer”): dispositivo geográfico e dispositivo artístico (LINS, 2011); embora em ambas tenhamos a presença do diretor (ou sua voz) no plano.

Num primeiro momento, a escolha do dispositivo de seus filmes era determinada por uma opção geográfica como em “Edifício Master” (2002) onde fora filmados moradores de um edifício popular localizado em Copacabana e o filme se construiu a partir dos depoimentos sobre seus cotidianos. Ou em “Santo Forte” (1999), que nasce de uma pesquisa sobre religião realizada com moradores do Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, mostra as diferentes formas de crenças e sincretismo entre as diferentes religiões dos entrevistados.

Em “Jogo de Cena” (2007), o que se tornou característico nos filmes de Coutinho se repete: pessoas dando depoimentos para o cineasta, de forma minimalista, com planos mais fechados e câmera fixa e que conta apenas com alguns zoons. No filme, algumas mulheres comparecem para dar depoimento depois de responderem a um anúncio de jornal as convocando para participarem de um documentário. Paralelo a isso, temos depoimentos



(encenados) de atrizes profissionais que interpretam as mulheres que já haviam conversado com o diretor.

O que temos, a partir de “Jogo de Cena” é um questionamento em relação ao “efeito do real” que é sempre associado ao documentário. A escolha do dispositivo (nesse caso, o anúncio do jornal) é determinante nas escolhas da locação (nesse caso não mais em locações reais, mas um palco de teatro) e a escolha do título já determina esse questionamento do espectador em relação às atuações das atrizes; mas não estariam as demais mulheres também interpretando diante da câmera? E as dificuldades e angústias das atrizes ao interpretarem pessoas reais, não seria algo sincero/verdadeiro?

O estilo de depoimentos presente em “Jogo de Cena” se repete (mais sem esse questionamento de crença) nos filmes mais recentes do diretor, como é o exemplo de “Canções” (2011). Pessoas são convidadas para cantarem alguma 'canção' que marcara suas vidas e, a partir disso, seus depoimentos se desenrolam. Mas é em “Moscou” (2009) que Coutinho aborda a questão da atuação em seus documentários de modo mais claro. O filme mostra o ensaio de um grupo de teatro prestes a lançar sua nova peça, mas, aos poucos, percebemos que o filme não é simplesmente um *making of* do mais novo espetáculo, mas uma atuação das personagens no filme. Com isso, acentua-se a questão do imaginário e do real, possibilitando leituras mais artísticas mesmo nos documentários.

#### OUTRAS FORMAS DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO DE DISPOSITIVO

Atualmente, percebemos uma maior liberdade nas construções narrativas nas produções documentais, como visto, anteriormente, em Eduardo Coutinho. Em “Acidente” (2006), do diretor Cao Guimarães, temos um filme que nasce a partir do nome de 20 cidades do estado de Minas Gerais, escolhidas de forma aleatória através da internet. A partir da junção dos nomes dessas cidades, fora criado um poema que direcionaria na criação do filme. Cada localidade corresponde a pequenos filmes independentes (filmados nos respectivos municípios). A escolha do dispositivo (os nomes das cidades como mote para os pequenos curtas-ensaios) favorece numa criação mais plástica em detrimento da temática que é tão recorrente nos filmes documentais.

Em “Rua de Mão Dupla” (2004), também do diretor Cao Guimarães (filme realizado para ser uma videoinstalação na Bienal de São Paulo) é resultado de um dispositivo em que foram convidadas seis pessoas que moravam sozinhas em Belo Horizonte - MG. Divididos em duplas, elas trocariam de casas por 24 horas e munidas de câmeras, registrariam, como

quisessem a casa do outro e, por fim, cederiam um depoimento pessoal direto para a câmera. É interessante, quando na montagem, o diretor decide dividir a tela ao meio e colocar, de forma simultânea, as imagens e sons do que se passam nas duas casas. Outra coisa que chama a atenção no filme do Guimarães é a questão da autoria, já que as imagens foram captadas por outrem (outros filmes podem ser trazidos a tona a respeito dessa questão da partilha enunciativa, como visto no exemplo seguinte).

No início do documentário “Pacific” (2009), do diretor Marcelo Pedroso, já é claro que o mesmo surge, simplesmente, a partir da utilização de filmagens captadas por passageiros de um transatlântico que seguia do Recife em direção a Fernando de Noronha, em Dezembro de 2008. Essa 'justificativa', presente no material final, resultado da junção de partes do 'material bruto' colhido de alguns desses passageiros, é explicitado, da mesma forma, em alguns dos documentários de dispositivo.

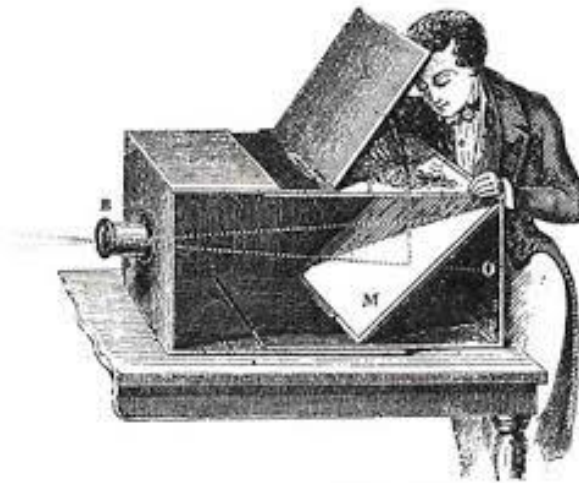
Consuelo Lins e Cláudia Mesquita definem dispositivo documental como sendo artifícios a serem filmados, assim negando a ideia de apreensão de uma “realidade fixa e preexistente” (LINS; MESQUITA, 2011, p. 56). Encontramos a noção de dispositivo também presente no filme de Pedroso, porém, contrariando a definição presente no livro citado anteriormente; nenhuma cena do filme fora filmada para pertencer à produção, sendo resultado de um material “preexistente” (de arquivo?), registrado de forma amadora por pessoas que não tinham a intenção/noção de tornar o registro de um recorte de suas vidas em material cinematográfico.

O que seria uma intenção simples ganha força quando o diretor (que nem sequer embarcou no navio) organiza, aparentemente de forma aleatória, as cenas, e cria uma narrativa através das imagens da intimidade desses turistas em um momento de lazer. No caso específico de “Pacific”, a intenção de Pedroso foi, justamente, mostrar como as pessoas se portam diante de uma câmera. Através de imagens simples da tripulação. O que se vê são festas e descontração da maioria das pessoas que cederam as imagens. Isto mostra a questão da performance humana diante das câmeras e se lança uma possível crítica a uma classe média que passa a ter acesso a uma viagem de cruzeiro e a banalidade que se dá aos meios de captação de imagens digitais.

### **3. CÂMARA ESCURA (DE MERCELO PEDROSO)**

*As imagens dos objetos iluminados penetram um compartimento escuro através de um orifício, sendo impressas em um papel branco situado a certa distância desse pequeno furo. Desse modo, é*

*possível ver no papel os objetos invertidos com as suas formas e cores próprias.*<sup>5</sup>



**Figura 2 - ilustração de uma câmara escura**

Percebemos através da sinopse de “Câmara Escura” (2012), de Marcelo Pedroso, que se trata de um documentário poético, mas, na verdade, não chega a traduzir a proposta do filme (ou, pelo menos, os rumos que o mesmo teve). A descrição poderia se aproximar do funcionamento da câmara escura, um artifício físico que representa o princípio elementar do ato de fotografar. Para a criação do dispositivo fílmico é construído um artefato óptico que consiste em uma pequena filmadora digital instalada dentre de uma caixa. Esse artefato é colocado próximo aos portões de algumas casas do Recife, de maneira aleatória e anônima. O filme, nesse caso, passa a registrar a tensão do envio desse material e a tentativa de recuperação das caixas.

Nas imagens iniciais do filme percebemos, em um movimento lento, a câmera descendo do alto de grandes edifícios até às faixadas das poucas casas que resistem em meio as grandes aglomerações de condomínios; uma dessas residências é escolhida e a câmera se aproxima dela. É possível perceber, a partir dessas primeiras pistas, que é feita uma crítica comum às produções (documentais e ficcionais) do Recife – a maioria dos diretores pernambucanos encabeçam o movimento chamado “Ocupe Estelita”<sup>6</sup>; grupo de resistência em embate constante com as grandes construtoras da região – e que criam uma estética da verticalização<sup>7</sup>, como é conhecido pelos críticos locais.

<sup>5</sup> Sinopse disponível em [http://portacurtas.org.br/filme/?name=camara\\_escura](http://portacurtas.org.br/filme/?name=camara_escura) – lembrando que, após denúncias de algumas pessoas filmadas, o filme fora proibido de circulação.

<sup>6</sup> Para mais informações: <https://pt-br.facebook.com/MovimentoOcupeEstelita>

<sup>7</sup> A utilização do termo “verticalização” pode ser visto em algumas críticas a respeito da produção atual pernambucana, como no exemplo: [http://www.filmologia.com.br/?page\\_id=5774](http://www.filmologia.com.br/?page_id=5774)

Percebemos um rosto, por horas, desconhecido. A pequena câmera é disposta dentro de uma caixa com a objetiva voltada para cima. A caixa é fechada e, com a ausência da luz, passa a escurecer a imagem na tela e, a partir daí, apenas ouvimos os sons. Em um interfone é anunciada a entrega de uma encomenda. A imagem só volta a aparecer quando a caixa é aberta por outra pessoa já no interior da casa.

Cenas do filme *“The Act of Seeing With One's Own Eyes”* (1971), de Stan Brakhage, em que corpos são dissecados numa mesa de autópsias momentos antes dos preparativos funerários, muito se aproximam da preparação da câmara escura de Marcelo Pedroso, pois o que temos em comum em ambos são “bisturis” que cortam espumas e tecidos. Materiais diferentes, mas que fazem referências pelos planos da câmera e pelo ritmo da montagem.



**Figuras 3-4 – frames do filme “Camara Escura”**

As imagens se aproximam de mais uma casa. Dessa vez somos visivelmente conduzidos pelo próprio diretor (Marcelo Pedroso), que carrega uma caixa em uma das mãos e a câmera na outra. Ele repete as mesmas ações anteriores em, pelo menos, mais duas casa e meio que como uma brincadeira de criança apertam campainhas e, por perversão ou pura diversão, sai correndo (nesse caso, de carro). Além da caixa e da câmera que abandona no portão das residências, ele deixa um bilhete com trechos do texto “Metáfora da Visão”, de Stam Brakhage, que é digitada, no plano seguinte, em uma máquina de escrever.

“Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção” (Stan Brakhage, 2008, p. 344).

O que parece é que o objetivo de Pedroso é embarcar num forma brakhageana de realização fílmica, em que o que interessa são imagens dotadas de um estado quase bruto que podemos deslumbrar em cineastas como o próprio Brakhage, Jonas Mekas e o brasileiro Arthur Omar. Essa tentativa se depara com um mundo reprodutor de imagens (TVs, computadores, circuitos de segurança, *smatphones*...) e marcado pela roteirização das

relações em sociedade. Diante disso, se torna urgente à criação de novos dispositivos de escrita narrativa que a partir de Comolli que acredita num cinema capaz de revelar novas camadas em torno da nossa percepção de mundo.

Após a entrega das caixas nas residências, dá-se início a recuperação das mesmas. Mas o que todos não podiam prever (visto que se trata de um filme de dispositivo) era a reação dos moradores/personagens que desconheciam a origem e a finalidade daquela entrega; sequer sabiam que a câmara estava filmando. Em um dos casos as pessoas acreditavam se tratar de uma bomba, noutra achavam que era uma tentativa de captar imagens do interior da casa para reconhecer as vulnerabilidades da família para um futuro sequestro – essas histórias são narradas por um delegado de polícia. O filme começa a ganhar dimensões policiais e, com isso, temos acesso apenas (mesmo sem a autorização do morador) das imagens de uma família. Estariam os objetivos de Pedroso sendo alcançados até então? Quando a isso, segundo Migliorin:

“O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja; algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não a necessidade” (MIGLIORIN, 2005).

A negociação da recuperação das caixas faz reverberar as possíveis reações contidas nas imagens captadas pela câmera. Apenas uma das famílias fala com Pedroso a respeito das reações dos familiares diante do artefato. Somente o diretor é convidado para adentrar a casa, enquanto o restante da equipe permanece do lado de fora captando imagens do portão e registrando o áudio da conversa. Intencionalmente, enquanto se ouve a bronca do chefe da família em que ele afirma para o diretor que “isso é um crime! Tirar a privacidade, botar uma máquina para filmar”, a equipe (do lado de fora) registra a imagem da câmera de vigilância da residência<sup>8</sup>. Mais uma vez é lançada a crítica aos grandes condomínios que, com seus muros altos, acentuam as diferenças de classes e, na justificativa de aumentar a segurança, filma sem a prévia autorização das pessoas filmadas.

Marcelo Pedroso, após as denúncias de alguns dos moradores à polícia, sai do seu confortável lugar de diretor e expõe seu corpo (e intimidade), não mais apenas como personagem de si mesmo, mas como culpado, diante da câmera. Segundo Ramos, uma tendência da “pessoa do sujeito-da-câmera” adquirir dimensões de personagem surge de

---

<sup>8</sup> Lembro-me que em uma conversa com o próprio Marcelo Pedroso em que ele dizia que essa imagem não fora, necessariamente, captada simultaneamente a conversa. Mas que a partir da montagem fosse possível passar a ideia de captação direta (entre imagem e som).

uma recusa à imparcialidade e distanciamento entre quem filma com as pessoas filmadas. E essa intervenção/participação, de certa forma, também determina os rumos dos acontecimentos na tomada (RAMOS, 2008, p. 37).

A relação da origem das imagens sempre esteve presente nos filmes de Marcelo Pedroso. Em seu segundo filme de longa-metragem, “Pacific” (2009), como visto anteriormente, busca pensar a origem das imagens a partir dos contextos de suas produções. Nesse sentido o objetivo brakhageano se concretiza a partir de “imagens sem estética, sem técnicas, sem catedral nem forma artística (...). Deixa estar o cinema... Ele é algo que vem a ser” (BRAKHAGE, 2008, p. 344) num filme que se torna a experiência de se estar no mundo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Câmara Escura”, não tem um objetivo que possa ser associado a uma tese pré-estabelecida e que busca no real uma ilustração que remeta a um ponto de vista sobre o mundo. Como em qualquer documentário de dispositivo, propõe um método (cria um dispositivo) para a partir dele encontrar novos estados para a imagem e busca fazer uma reflexão sobre o mundo (nesse caso, especificamente, sobre a cidade em constante transformação e as pessoas que lá habitam), o lugar da imagem na contemporaneidade e os riscos na realização cinematográfica.

O que podemos definir é que o uso do dispositivo nos documentários contemporâneos não é “em absoluto, algo que se dá em todo filme de forma semelhante, estrutural, no cinema como um todo, mas criado a cada obra, imanente, contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real” (LINS, 2007, p. 46). A relação que podemos traçar entre a noção de dispositivo teorizado entre os filósofos e o que podemos perceber nos exemplos fílmicos aqui apontados diz respeito à criação de circunstâncias lançadas no mundo que surgem somente através do embate entre que vigia/capta as imagens e as pessoas vigiadas/filmadas.

## REFERÊNCIAS

BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet Cinema*. Paris: Albatroz, 1978.

BRAKHAGE, Stam. “**Metáforas da Visão**”. In XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A Verdade e as Formas Jurídicas** (trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais). Rio de Janeiro: Nau, 2001.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: AVELAR, José Carlos; BAUER, Érika; et al. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MEGLIORIN, Cezar. **O Dispositivo como Estratégia Narrativa**. *Digitagrama. Revista Acadêmica de Cinema*. Número 3, 2005. In: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> acessado em 17/05/2012

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

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.