



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O DISPOSITIVO E SEU PROCESSO: ANÁLISE DOS FILMES 33,
FILMEFOBIA E SEUS DIÁRIOS DE CAMPO**

GEORGIA DA CRUZ PEREIRA

FORTALEZA

ABRIL/2011

GEORGIA DA CRUZ PEREIRA

**O DISPOSITIVO E SEU PROCESSO: ANÁLISE DOS FILMES 33,
FILMEFOBIA E SEUS DIÁRIOS DE CAMPO**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Ceará.

Área de Concentração: Comunicação e Linguagens
Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientadora: Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

FORTALEZA

2011

GEORGIA DA CRUZ PEREIRA

**O DISPOSITIVO E SEU PROCESSO: ANÁLISE DOS FILMES 33,
FILMEFOBIA E SEUS DIÁRIOS DE CAMPO**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

A citação de qualquer trecho desta dissertação é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dr^a Aléxia Carvalho Brasil (Membro)

Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dr^a Walmeri Kellen Ribeiro (Membro)

Universidade Federal do Ceará

Fortaleza

2011

DEDICATÓRIA

À mamãe e Germana, sempre!

EPIGRAFE

*“Uma vida não contém nada mais que virtuais.
Ela é feita de virtualidades, acontecimentos,
singularidades.*

*Aquilo que chamamos de virtual não é algo ao
qual falte realidade, mas que se envolve em
um processo de atualização ao seguir o plano
que lhe dá sua realidade própria.”,*

Gilles Deleuze

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é antes de tudo algo ainda em curso, cujo processo contou e conta com diversos apoios e auxílios. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Deus pela força, fé e perseverança, por me permitir chegar até aqui, por sua providência.

Agradeço à Graça, minha mãe querida e compreensiva, que sempre me estimulou em tudo que fiz e me apoiou incondicionalmente. Obrigada pelo amor!

À Germana, minha irmã querida, quase doutora, companheira de aventuras acadêmicas e experiências de pesquisa. Que dominemos o mundo, pois!

Ao Raphael, por viver cinema, pelo amor, carinho e auxílio constantes nestes dois anos em curso.

À querida orientadora Beatriz Furtado pela amizade e confiança, por me deixar seguir meus próprios rumos, no meu ritmo, e por acreditar em mim, acreditar neste trabalho. Obrigada pelas risadas, troca de ideias e por torcer por mim.

Aos amigos companheiros de mestrado Tarciana, Naiana, Moema, Rosane, Bruno, Tobias, César, Wesdley e Simões, pelos momentos maravilhosos juntos.

À Dona Regina, secretária do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, pelo zelo comigo, pela amizade.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC pelas contribuições e debates durante as aulas, em especial aos professores Inês Vitorino e Silas de Paula pelos diálogos aproximados.

Aos queridos amigos Simone Faustino, Diego Normandi, Raquel Carvalho, Guilherme Cavalcante, Lucas Leitão, Fabianny Melo e Dháfine Mazza por compreenderem minha ausência.

Ao professor Cezar Migliorin, pelas gentis e tão pertinentes contribuições feitas durante o exame de qualificação deste trabalho.

Aos professores e colegas Glícia Pontes e Riverson Rios, pela confiança.

Aos queridos colegas que fazem parte da Coordenadoria de Comunicação Social e Marketing Institucional da UFC.

À Paleotv e Kiko Goifman pela cópia de Filmefobia que me foi gentilmente enviada para esta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de bolsa para realização desta pesquisa.

Resumo

O presente trabalho analisa os filmes *33* e *Filmefobia*, do cineasta brasileiro Kiko Goifman, a partir de suas perspectivas cinematográficas e narrativas, buscando identificar de que maneira os dispositivos desenvolvidos pelo diretor atuam, como se organizam suas narrativas e suas relações com o processo criativo. A partir de uma explanação sobre o conceito de dispositivo no cinema, traça-se sua relação com o documentário brasileiro contemporâneo e as questões narrativas. Dentro desses dispositivos, trabalha-se ainda com a noção de crítica de processo de criação, tendo como foco da análise os diários de filmagens. Por meio da análise dos filmes, pretende-se compreender como se dá a construção dos dispositivos nos documentários em questão, seus parâmetros de atuação e sua relação com o processo de criação. Esta pesquisa trabalha com a metodologia de análise fílmica e de crítica de processo.

Palavras-Chave: Documentário Brasileiro Contemporâneo. Narrativa. Dispositivo. Crítica de Processo.

Abstract

This research analyzes the movies *33*(2003) and *Filmefobia* (2009), directed by Brazilian filmmaker Kiko Goifman. The movies were studied from their cinematographic perspective and narratives, seeking to identify how act the apparatus developed by the director and its relationship with the creative process. From an explanation about the concept of apparatus in cinema, is traced its relationship to contemporary Brazilian documentaries and narrative questions. Within these apparatus, it works also with the notion of criticism of the creative process, focusing on the analysis of the filming journals. Through analysis of the films, the aim is to understand how is the construction of the apparatus in the documentaries in question, their action parameters and their relationship with the creative process. This research works with the methodology of film analysis and criticism of the process.

Keywords: Contemporary Brazilian Documentary. Narrative. Apparatus. Criticism of Process.

Lista de Ilustrações

Figura 1. Vista da organização dos dias no diário.....	64
Figura 2. Captura de tela do site de 33.....	67
Figura 3. Fobia de Sangue. Foto de abertura do primeiro post	72
Figura 4. Começo do projeto do blog, começo das filmagens.....	73
Figura 5. Frame de 33, de Kiko Goifman.....	84
Figura 6. Exemplo de enquadramento nos depoimentos de 33.....	85
Figura 7. Composição de quadro.....	102
Figura 8. Fobia de Pombo.....	103
Figura 9. Fobia de Ralo.....	104
Figura 10. Fobia de Palhaço.....	110

SUMÁRIO

Resumo.....	08
Abstract.....	09
Lista de Ilustrações.....	10
Introdução.....	13
Capítulo 1 – Acerca dos Dispositivos.....	20
1.1 O que é um dispositivo.....	20
1.2 O dispositivo de Baudry.....	26
1.3 Dispositivo e Contemporaneidade.....	37
1.4 Dispositivo e Narrativa	40
1.5 Dispositivo e Documentário Brasileiro.....	49
Capítulo 2 – Acerca do Processo.....	53
2.1 Caminhos em Construção.....	53
2.2 O Processo como obra.....	57
2.2.1 Um, dois, trinta e três.....	65
2.2.2 Bastidores do medo.....	72
2.3 In progress: a obra como processo.....	77
Capítulo 3 – 33 e Filmefobia: uma análise do dispositivo e do processo.....	82
3.1 Kiko Goifman e seus dispositivos.....	82
3.2 33.....	85
3.2.1 Início.....	89

3.2.2 Trinta e três.....	91
3.2.3 Rede de intriga em família.....	92
3.3 Filmfobia.....	95
3.3.1 Multiplicidade de dispositivos – aprisionamento, medo, interno e externo, Jean-Claude.....	99
3.3.2 Anão, Pombo, Ralo, Escuro, Cobra – dispositivos de aprisionamento.....	102
3.3.3 Jean-Claude.....	110
Considerações Finais.....	113
Referências Bibliográficas.....	116

Introdução

Uma das práticas mais recorrentes na produção dos documentários brasileiros nos últimos anos tem sido a criação de dispositivos filmicos que tem por objetivo estabelecer como central o processo da filmagem em detrimento do controle sobre o que dele devém.

Podemos citar como exemplos relevantes as obras de cineastas e documentaristas como Cao Guimarães (*Acidente*, 2003), Sandra Kogut (*Passaporte Húngaro*, 2001), Eduardo Coutinho (*Edificio Master*, 2002; *Jogo de Cena*, 2007; *Moscou*, 2009), além desses, citamos ainda Kiko Goifman, cujos filmes *33* (2003) e *Filmeuforia* (2009) compõe o objeto dessa pesquisa.

Realizadores cujas produções nos são fundamentais para compreender essa estratégia filmica de explicitação do processo como algo central para o projeto artístico, mais que apenas a necessidade de chegar ao final da trajetória que traçam, o processo se torna o personagem central, independente, no mais das vezes, do que a realização da proposta que motiva o filme.

Esta centralidade no processo de construção do filme, possibilitada pelos dispositivos armados pelos documentaristas, configura-se como um desafio que tem consequências de ordem da estética, ética e política, cuja questão central passa por definir novas regras para a prática documental.

Procedimentos que a cada produção integram, de uma forma mais ou menos consequente, um prática documental que se põe sob o risco do próprio processo. Uma das questões que surgem dessa prática documental é a descentralização do poder dos cineastas sobre a sua própria obra a um só tempo, que dá ao processo de filmagem uma abertura explícita aos jogos e tensões que o dispositivo pode acionar.

A temática do lugar que ocupa o cineasta na relação com o outro – problema importante e que acompanha desde sempre o documentarista – é um tema fundamental entre teóricos e cineastas ao tratar dos caminhos da produção do documentário. Como filmar o outro? Como falar do outro? Essas sempre foram questões do universo filmico que, no entanto, se renovam nas práticas contemporâneas.

Mais que uma escolha acerca do posicionamento da câmera ou da pessoa discursiva a ser utilizada na narração que poderá acompanhar o filme, entender o

posicionamento do outro diante do documentário parte de uma estratégia estética, narrativa, cinematográfica.

Dessa forma, pode-se dizer que os documentários que se utilizam de dispositivos filmicos - muitas vezes usados para construir narrativas e em outras para desconstruí-las - buscam encontrar um tipo de abordagem a cada proposição, onde o Outro – esse ente com o qual o cineasta se relaciona, seja como temática, seja como personagem – faz parte de um jogo de tensões entre controle e descontrole.

A vertente de controle se refere à forma e às regras estabelecidas pelos realizadores/autores/diretores como maneiras de permitir a existência do filme, como Jean-Louis Comolli (2008) bem fala:

Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo do “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. (p. 169)

O esforço aqui está não mais em fazer um filme, mas em como fazer para que esse filme aconteça, para que a imagem venha a provar o risco do real que emana desses acontecimentos, ou seja, para que resulte do jogo proposto pelo dispositivo não uma imagem coerente, justa, mas uma imagem tensionada, frágil, titubeante. Um filme feito pelas linhas narrativas, ou não – em que o dispositivo torna-se uma camisa de força despojada das forças do acontecimento.

Esse conceito de “risco do real”, uma formulação teórica que empresta certa disposição do realizador em se deixar envolver e ser capaz de estar atento às suas fissuras, é o risco que responde a certa vertente do descontrole, uma vez que o dispositivo é formulado, mas os acontecimentos dele oriundos não são um objeto disposto de antemão.

Cezar Migliorin (2008) afirma que esse processo caminha entre o controle e o descontrole, uma vez que a existência do controle alimenta a reação de descontrole.

Dessa forma, quanto mais controlada e pensada é uma situação, mais nítido o poder do descontrole presente na imagem, no resultado final. Os dispositivos atuam de forma paradoxal.

Nesse contexto, entre as inúmeras possibilidades de análise de processos filmicos que se servem de dispositivos como elemento central no processo de produção, optamos por *33*(2003) e *Filmefobia* (2009), que fazem parte da produção documentária brasileira contemporânea.

Ambos tem realização assinada pelo cineasta mineiro Kiko Goifman. Aparentemente bem distintos quanto à temática abordada e o próprio dispositivo narrativo engendrado, ambos os filmes mantêm uma relação de semelhança bastante acentuada quanto às marcas do realizador, um valor autoral que está presente nas obras. Aqui também presente o valor pelo processo, essa faceta de descontrole que pula aos olhos e contrasta com o sentido controlador típico do dispositivo construído.

Como já mencionamos, *Filmefobia* e *33* fazem parte de um conjunto de filmes que no cinema contemporâneo se convencionou chamar de filmes-dispositivo. Tal como nos explica Cezar Migliorin (2005), são filmes que se utilizam de um dispositivo como ponto de partida para os acontecimentos.

Nossa escolha por *33* e *Filmefobia* para objeto de nossa pesquisa, se deve a vários fatores, dentre eles, o fato de que são filmes que, do nosso ponto de vista, – esta é nossa hipótese – utilizam o dispositivo como uma forma de estruturar camadas narrativas. O dispositivo é o que propicia a narrativa, o movimento, fazendo com que os acontecimentos possam ser produzidos.

Um tipo de narrativa que surge de um jogo de forças entre o controle e o descontrole. Que ocorre, no caso de *33*, de um lado pela busca da mãe biológica do realizador no prazo de 33 dias, e de outro, no caso de *Filmefobia*, na busca pela verdade da imagem a partir dos fóbicos que se vêem diante de suas fobias. O que vai ocorrer, como o processo vai se desenvolver, são dados com os quais o realizador vai tentar estruturar uma narrativa.

Dessa forma, a construção e a ativação do dispositivo é o que dá origem à narrativa filmica, através de uma estrutura criada em que os personagens estão inseridos e nela atuam. A respeito da formulação e configuração de um dispositivo filmico, Migliorin (2005) explica que:

o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos.

Os filmes *33* e *Filmefobia* são obras que se inserem num contexto de cinema onde podemos apontar um forte impasse entre dois regimes de imagem, o da ficção e o do documentário - como parte da construção de um tipo de narrativa cujo centro é estabelecer regras e abrir-se ao descontrole do processo, embora o realizador detenha uma posição dentro da obra.

É ele quem decide o objetivo a ser cumprido assim como há um propósito claro de atuação dentro do processo. Isso significa que, mesmo que um filme utilize um dispositivo como ferramenta de sua construção, as regras, a direção, podem ser mais frouxas ou mais determinadas. Trata-se de uma questão de jogo de forças. Não é um simples jogar a rede e esperar o que acontece, mas de criar uma relação de forças. Daí a diferença entre filmes-dispositivos, onde cada filme é único em relação aos demais.

Nosso objetivo é tomar os dois filmes de Kiko Goifman, não como exemplares de todos os filmes dispositivos, mas de tomá-los como filmes que criam um dispositivo para estruturar filmes, que embora distintos um do outro, são dispositivos estruturadores de narrativas. Nossa questão central é entender esse processo de estruturação da narrativa, ou ainda, de camadas narrativas, que se entrecruzam no próprio filme e também fora dele, no caso do uso dos diários virtuais como parte desse processo.

É preciso que fique claro, desde agora, que existem filmes em que não apenas o dispositivo se perde em meio à imagem, como a própria ideia de narrativa não tem qualquer sentido. Basta citarmos, como exemplo, o caso do filme do realizador Ivo Lopes, *Sábado à Noite* (2007), onde o dispositivo não só falha como as imagens estão à deriva, sem qualquer estrutura narrativa.

Assim sendo, a escolha dos dois filmes implica numa perspectiva de compreender as formas narrativas, como elas se estruturam, a partir de que dados e os elementos que participam dessa construção. Em ambos os casos, vamos ver o surgimento de uma dupla camada narrativa formada por texto audiovisual e texto

escrito, uma marca das realizações de Kiko Goifman. Marca essa que, mais uma vez, evidencia o Processo que tanto nos será caro em nossa análise.

Em 33, esse texto aparece na forma de um diário virtual¹ escrito por Goifman, um hipertexto, que se une à obra audiovisual. Em *Filmefobia*, essa segunda camada narrativa vem em forma de um diário de filmagem² semelhante ao de 33, disposto em formato de blog, que remete à produção do filme ficcional e é escrito pelo roteirista Hilton Lacerda, narrando em primeira pessoa os processos de produção.

Em ambos os casos, essa dupla camada de texto se funde e dá suporte ao processo de busca criado pelos dispositivos, dando ainda mais visibilidade à idéia de busca como um elemento do dispositivo como estratégia narrativa apresentado nas obras audiovisuais em questão.

Dessa forma, nos interessa analisar o dispositivo narrativo nos dois filmes e sua relação com essa dupla camada narrativa, além das questões relativas à crítica de processo. Saber de que maneira esses dispositivos distintos se comportam e de que maneira são utilizados, os regimes de imagens resultantes desse processo, as questões suscitadas dentro do campo do cinema brasileiro contemporâneo, com foco nas narrativas documentárias.

Dentro dessa perspectiva de análise, em que o fundamental para nós é compreender o processo de construção das obras no sentido da sua estruturação como obra filmica narrativa, tomamos como referência teórica os estudos sobre a crítica de processo. Nessa linha teórica, nos fundamentamos nas obras de Cecília Almeida Salles, para quem o processo criativo pode ser entendido a partir do conceito de redes de criação. Ao estabelecer essa relação entre o conceito de processo criativo e o conceito de redes de criação, Cecília Salles (2008) aponta para a relação de inacabamento inerente às obras artísticas e a ramificação de relações processuais *ad aeternum*.

O processo de criação, com auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo

¹ Disponível em <http://www2.uol.com.br/33/800/diario.html>, acessado em 15 de agosto de 2008.

² Disponível em <http://filmefobia.blog.uol.com.br/>, acessado em 15 de outubro de 2009.

espaço para a introdução de ideias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. (p. 15)

Acerca da relação entre processo e redes de criação no campo das artes, Cecília Almeida Salles (2008) diz ainda:

As redes de criação (tomadas como processos sógnicos), que se mantem no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético. Poderíamos afirmar que na arte conceitual há uma proeminência deste projeto, chegando ao extremo deste não necessitar de uma concretização. Nesses casos, o projeto ganha status de obra. (p. 157)

Sobre essa questão dedicamos o segundo capítulo desta dissertação, em que abordamos de maneira mais aprofundada a conceituação de Processo de Criação e Crítica de Processo. Neste capítulo, trabalhamos ainda com a relação de diferenciação entre *o processo como obra e a obra como processo*.

Ao trabalhar o processo como obra, procedemos à análise dos diários virtuais de *33 e Filmefobia*, de que forma esses diários dão conta de um processo em curso e se constituem, também, como obras. Ao problematizar a relação da obra como processo, trabalhamos a questão dos próprios filmes-dispositivo, que tem em seu cerne a instância processual. Para tanto, trazemos uma análise do filme *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, além de *33 e Filmefobia*.

Antes, porém, nos dedicamos no primeiro capítulo a introduzir a problemática teórica em torno dos Dispositivos Fílmicos. Tentamos compreender em que sentido o dispositivo pode ser pensado na perspectiva cinematográfica. Para tal, trabalhamos com a produção teórica dos autores Gilles Deleuze (1990, 1985 e 1996), Jean-Louis Comolli (2008), Phillipe Dubois (2004), Cezar Migliorin (2005 e 2008), André Parente (2000 e 2007), Ismail Xavier (1983), Jean-Claude Bernardet (2003 e 2004), Giorgio Agambem (2005), dentre outros.

Com a finalidade de realizar a análise propriamente dita, construímos um modelo de referência a partir da observação dos diários virtuais que acompanham a produção dos documentários, o diálogo deles com os filmes, o acompanhamento das

mudanças de rumo de narrativa em função do processo. A partir desse modelo de referência, se constitui o terceiro capítulo, que tem por objetivo analisar os dispositivos fílmicos, suas imagens, suas narrativas. Para análise retomamos as discussões iniciadas nos capítulos anteriores, de modo a estabelecer uma relação entre teoria e objetos, permitindo uma problematização dos objetos analisados.

CAPÍTULO 1 – ACERCA DOS DISPOSITIVOS

1.1 O que é um dispositivo

Estacionamos nosso carro no térreo de um supermercado, subimos a rampa rolante e atravessamos o hall de entrada. A poucos metros da porta, um monitor de televisão pende do teto seguro por uma barra de ferro. Nele imagens são transmitidas e curiosamente aparecemos ali, espelhados, nos mirando de pescoço erguido olhando para nossa própria imagem.

A imagem na tela – que embora pudesse nos ajudar a fazer uma discussão sobre *mise en abyme*, mas essa não é uma questão a se tratar nesse momento - foi obtida pelo circuito interno de câmeras, que nos acompanhou desde o estacionamento, mesmo que somente o tenhamos percebido no hall de entrada da loja.

Assim como nós, dezenas, centenas e até milhares de pessoas passaram pelo mesmo ponto da porta em que nos vimos transmitidos no monitor de televisão. Todos participamos de um jogo de um dispositivo audiovisual em funcionamento, por mais que, adaptados que estamos ao ato de sermos capturadas, não tenhamos prestado muita atenção ou relevado nossas próprias imagens. Podemos até reparar se estamos gordos ou magros, arrumados ou despojados, bonitos ou feios na imagem.

No entanto, no que a maioria de nós não pensou foi nessas imagens como imagens, como composição de um dispositivo audiovisual em funcionamento. Não pensamos em como a expressão "direito de imagem" perde sentido ao ser defendida na sociedade contemporânea repleta de *gadgets* com câmeras embutidas. Não pensamos ainda em como esses fragmentos de si e do outro se amontoam nos registros dessa loja e compõem espécimes de documentos em tempo real de nossas sociedades.

Documentos audiovisuais que sem precisar do discurso antropológico de uma voz *over* dispõem de tantas informações, de uma engenhosidade narrativa a ser contemplada, de um dispositivo fílmico que formula uma quantidade de imagens de arquivo plausíveis de serem transformada em uma narrativa, a partir de um circuito fechado. Dispositivo esse que é renovado a cada 24h, mas que compõe um contínuo de

todo o tempo que está em funcionamento, contanto que os registros estejam armazenados.

Se os dispositivos audiovisuais fazem parte de nossa vida, de nossa experiência cotidiana, é preciso que pensemos na especificidade do dispositivo cinematográfico, a fim de que possamos compreender a diversidade de dispositivos narrativos.

Os dispositivos cinematográficos atravessam grande parte das produções audiovisuais contemporâneas, com ênfase para o seu uso na prática documentária. Há casos em que o dispositivo se constitui no próprio filme, daí serem chamados de filmes-dispositivos.

Na vida cotidiana estamos rodeados de dispositivos, sejam eles de vigilância, educacionais, policiais, judiciais, coercitivos, religiosos. Um dispositivo é antes de tudo um campo de forças, uma zona de tensão em que vários fatores e vetores atuam. Mas afinal, o que são dispositivos?

Dispositivo é um termo que atravessa campos de saberes e relações. Pode ser referido a máquinas e aparatos tecnológicos, como bem pode se aplicar a processos sociais e comunicacionais, disposição de regras e conceitos. Dessa forma, o dispositivo se relaciona com aspectos materiais e imateriais. Apesar da generalidade do conceito de dispositivo, é preciso ter em mente o ver e o dizer inerentes à sua natureza.

É por meio dos dispositivos descritos por Foucault que Gilles Deleuze (1990) desenvolve uma conceituação do que venha a ser dispositivo. Deleuze aponta, em um primeiro momento, o dispositivo como um conjunto multilinear, uma espécie de novelo em que as várias linhas desse conjunto tanto se afastam como se aproximam.

Os dispositivos seriam como máquinas, “máquinas de fazer ver e de fazer falar”. Os dispositivos podem ser máquinas óticas, arquitetônicas, enunciativas. Cada dispositivo é composto de elementos variáveis, tendo seu próprio regime de luz, sua relação própria quanto ao uso dessa luz, sua visibilidade e seus pontos invisíveis.

Assim, em primeiro e segundo lugar na constituição do dispositivo estariam as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. Num terceiro momento, tem-se as linhas de força. “Trata-se da “dimensão do poder”, e o poder é a terceira dimensão do espaço interno do dispositivo, espaço variável com os dispositivos. Esta dimensão se compõe, como o poder, com o saber.” (DELEUZE, 1990). Há ainda, nessa relação de elementos constituintes do dispositivo, linhas de objetivação.

Deleuze vê nesse ponto também uma linha de subjetivação dentro de um dispositivo que escapa às dimensões e linhas anteriores apontadas. Essa linha de subjetivação, produtora de subjetividade, é um ponto de fuga, “é um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia.” (DELEUZE, 1990).

Ele aponta ainda que as linhas de subjetivação podem funcionar como “linhas de fratura” desse dispositivo, ou seja, um ponto de fissura que atravessa o dispositivo, desvencilha de seus poderes e saberes para aproximarem-se dos poderes e saberes de outro.

Importante constatar que nem todo dispositivo dispõe de uma situação semelhante, já que, como as outras linhas componentes, não responde a uma fórmula geral. Esse fator de unicidade suscita a situação em que, para conhecer e compreender o dispositivo em questão, é preciso desenredar seus nós e desemaranhar os fios e linhas que o compõem, sabendo sempre que cada dispositivo funciona à sua maneira.

Fazendo um apanhado, como componentes dos dispositivos podemos citar linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se mesclam, se misturam e se cruzam. A partir desses pontos, são estabelecidas duas consequências para o estudo dos dispositivos.

A primeira é o “repúdio aos universais”. Uma vez que todos os processos são variáveis de acordo com o dispositivo, não há uma constância na subjetivação, no sujeito ou no objeto, “e cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam em devir, distintos dos que operam em outro dispositivo.” (DELEUZE, 1990).

A segunda consequência diz respeito a um distanciamento do que é eterno e uma apreensão do que é novo. Essa segunda consequência se apresenta complementar a anterior, uma vez que na anterior já havia o repúdio à universalização de conceitos e abordagens. Aqui há uma definição do dispositivo pelos seus valores de novidade e criatividade. Essa novidade e criatividade gerariam possibilidades de novos dispositivos futuros, com isso novas formas de subjetivação.

Agimos dentro dos dispositivos a que pertencemos. O que é aqui chamado de novidade diz respeito ao estado atual das coisas. “O atual não é o que somos, mas aquilo que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente

evolução.” (DELEUZE,1990). Dessa forma é preciso distinguir, em todo o dispositivo, o que é daquilo que é em devir, ou seja, a versão histórica, arquivada, da versão atual.

Essa novidade que se coloca como consequência do dispositivo nos remete à fala de Heráclito, pois o homem que entrou no rio da primeira vez jamais entrará novamente. Nem o rio será o mesmo, nem o homem será o mesmo, há sempre essa relação em que fomos algo que já não somos mais, e o que somos agora é resultado de processo, é o que estamos nos tornando. “Devemos separar em todo dispositivo as linhas do passado recente e as linhas do futuro próximo; a parte do arquivo e a do atual, a parte da história e a do devir, a parte da analítica e a do diagnóstico.” (DELEUZE, 1990).

Podemos colocar, assim, as linhas que compõem os dispositivos em dois grupos: linhas de estratificação ou de sedimentação e linhas de atualização ou de criatividade.

Outro estudioso que vai trabalhar com a noção de dispositivo em Foucault é Giorgio Agamben (2005), que, em seu texto homônimo ao de Deleuze, relaciona a noção de dispositivo à origem do termo, levando em consideração a terminologia empregada e a carga semântica envolvida no léxico. Em sua conceituação de dispositivo, Agamben parte de um posicionamento do como o termo é estratégico para o pensamento de Foucault e segue para um contexto histórico mais amplo.

Embora Foucault nunca o tenha definido claramente, a partir de seu pensamento, Agamben infere algumas características do dispositivo, percebendo que para Foucault o termo significa antes de qualquer coisa a relação entre os indivíduos e a história.

Em primeiro lugar, está a função de elo ou rede entre elementos linguísticos e não-linguísticos tais como instituições, edifícios, leis, proposições filosóficas. Em segundo lugar, está a inscrição do dispositivo em uma relação de poder e sua função estratégica concreta. Por último, ele reitera a função de rede entre conceitos.

Esse dispositivo envolve a relação entre os seres históricos em sociedade, seus processos de subjetivação e as regras as quais as relações de poder estão condicionadas. Se Deleuze aborda os dispositivos em Foucault com base em seu caráter de subjetivação, em Agamben, por sua vez, o termo aparece levando em consideração a sua interface tecnológica e sua relação com os jogos de poder.

O termo dispositivo se refere, de forma geral, a uma série de práticas e mecanismos dispostos com o intuito de lograr um efeito. Práticas e mecanismos que podem ser de ordem material ou imaterial. No caso do cinema, como veremos mais

adiante, alguns dispositivos são formulados para fazer com que haja filme, para que o filme de fato aconteça.

Ao buscar o cerne do termo em seu uso contemporaneamente, Agamben (2005) recorre à história. Essa procura chega a uma matriz semântica teológica aplicada à governabilidade particionada pela Trindade (Pai, Filho e Espírito com funções distintas), é conectada pelo autor aos estudos de Foucault.

À luz desta genealogia teológica, os dispositivos foucaultianos adquirem uma importância ainda mais decisiva, em um contexto em que estes se cruzam não somente com a "positividade" do jovem Hegel, mas também com a *Gestell* do último Heidegger, cuja etimologia é análoga àquela da *dis-positio*, *dis-ponere* (o alemão *stellen* corresponde ao latim *ponere*). Quando Heidegger, em *Die technik und die kehre*, escreve que *Ge-stell* significa comumente "aparato" (*Gerät*), mas que ele entende com este termo "o recolher-se daquele (dis)por (*Stellen*), que dis(poe) do homem, isto é, exige dele o desvelamento do real sobre o modo de ordenar (*Bestellen*)", a proximidade deste termo com a *dispositio* dos teólogos e com os dispositivos foucaultianos é evidente. (AGAMBEN, 2005: 12)

Um ponto de convergência entre eles está na referência a um conjunto de práticas, instituições, saberes, normas que tem por finalidade governar, controlar, administrar e orientar ações, maneiras e pensamentos de uma forma que se supõe útil.

Mais que explicar a terminologia de dispositivo dentro da linha de pensamento de Foucault, Agamben (2005) vai além e recontextualiza esse conceito. Com esse novo contexto aplicado, estabelece, com base no conceito foucaultiano, dispositivo como sendo literalmente

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

Assim, Agamben estabelece uma divisão entre grandes grupos: seres vivos e substâncias; os dispositivos; e os sujeitos. Ele intitula sujeitos a resultante da relação, da interação entre seres vivos ou substâncias e aparatos, dispositivos. Isso nos faz pensar que quantos dispositivos haja, quantos processos de subjetivação acabam por existir, uma vez que há o sujeito usuário de sites de mídias sociais, o sujeito espectador de cinema, o sujeito filmado pelo circuito fechado de um prédio.

Todos esses múltiplos processos de subjetivação estão relacionados também à proliferação de dispositivos no contexto atual.

Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal. (AGAMBEN, 2005: 13).

O autor afirma que desde o aparecimento do *homo sapiens* há dispositivos, no entanto, na sociedade atual não há um só instante em que não se esteja regulado ou sob ação de dispositivos. Aqui o plural do termo se faz necessário, haja vista a multiplicidade de aparatos presentes e ativados. “Na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo.” (AGAMBEN, 2005: 14).

Os dispositivos em Agamben, como dito anteriormente, se diferem da conceituação de Deleuze pela abordagem das situações de subjetividade a partir dos jogos de poderes, uma vez que por dispositivos devemos entender mecanismos de controle, dominação, modelação que atua em todas as instâncias da vida.

Para estabelecer o sujeito resultante da ação entre seres vivos (ou substâncias) e dispositivos, no texto de Agamben, é dada ênfase à interface tecnológica dos dispositivos que permeiam a vida contemporânea. Para tanto, ele descreve situações como os sujeitos oriundos da relação com telefones celulares, com a internet, com televisores.

Esses dispositivos tecnológicos são utilizados não só como dimensão de subjetivação, mas também como instrumento de controle, sistema de vigilância dos

sujeitos. Sistemas esses cuja atitude dos sujeitos deve ser, como o próprio Agamben descreve, estratégica para escapar aos aprisionamentos e restituir o que foi aprisionado para a vida comum. Mais que as instâncias do poder, esse dispositivo explora a noção de resistência. Importante notar que nos estudos de Deleuze essa noção de resistência vem pelo próprio processo de subjetivação.

Jacques Aumont e Michel Marie (2009), em seu Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, partem da definição comum utilizada para o termo dispositivo (em seu uso jurídico e militar) até chegarem à conceituação que a palavra adquiriu ao ser empregada nos estudos de cinema. Na Mecânica, o termo será usado para tratar da disposição de partes de um aparato e o próprio aparato em si. Essa relação semântica permanece no cerne do termo em seu uso pela teoria do cinema, como veremos mais adiante.

1.2 O dispositivo de Baudry

A visão do cinema como um dispositivo surge no contexto dos anos 70 e levava em conta características além da própria imagem, como sua recepção. Um dos que primeiro apresentou uma noção de dispositivo relacionada ao cinema foi Jean-Louis Baudry, que publicou, em 1970 e 1975, respectivamente, os textos “Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base” e “Dispositivo: Aproximações Metapsicológicas da Impressão de Realidade”.

O primeiro artigo trazia a própria expressão “dispositivo” para o âmbito fílmico e tratava das questões ideológicas e de formação das subjetividades envolvidas na projeção cinematográfica, já no segundo, o autor abordava a questão do “efeito cinema”.

Ao desenvolver o conceito de dispositivo, Baudry levava em consideração características além da própria imagem projetada, como o caráter maquínico – aparato cinematográfico – e questões relacionadas ao sujeito e seu lugar diante da projeção.

Essa última noção, aliás, compartilhada por outros teóricos estruturalistas franceses, como Christian Metz, Thierry Kuntzel e Raymond Bellour (XAVIER, 1983) “para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema, próximo do estado do sonho e da alucinação.” (PARENTE, 2007: 6).

Ismail Xavier explica que essa teoria do dispositivo vinculava o aparato técnico a questões ideológicas e que essas estavam ligadas à “desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas (Marx, Nietzsche e Freud)” (XAVIER, 2005: p.175).

Baudry via esse dispositivo como um aparato ideológico vinculado à “vontade burguesa de dominação criada pela imagem perspectivada. Esta produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete a essa vontade de dominação” (PARENTE, 2007).

Em seu texto, Baudry fala das implicações ideológicas que envolvem o cinema no que concerne à sua condição de “formador de saber”. A partir da noção de perspectiva renascentista reproduzida pelo cinema e da questão do observador como centro da imagem, o cinema “se converte num dispositivo ideológico ao recalcar o aparelho de base, o trabalho técnico, na sua forma de exibição final.” (VEIGA, 2008; p.77).

Veiga (2008) aponta que sua tese principal se baseia na relação entre o pensamento científico dominante e o cinema, e a questão do surgimento de um sujeito com consciência plena. Assim, ele traz formulações sobre "a "participação afetiva", o jogo das identificações, a constituição do espectador como "sujeito" a partir da instância do olhar (...)." (XAVIER, 1983:359)

O autor começa seu artigo “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” falando sobre um modelo ótico e para tanto toma como premissa a obra de Freud, “A Interpretação dos Sonhos”, e o mito da caverna de Platão para falar sobre os estados de consciência diante da situação de espectadorialidade produzida pelo dito “aparelho de base”.

Freud designa um modelo ótico ao final de seu livro “A Interpretação dos Sonhos”, quando fala dos processos de elaboração do sonho e sua organização particular e o conjunto do psiquismo. Esse modelo inicial é descrito como uma espécie de microscópio. Dado o atraso da representação gráfica (Derrida, 1970), ele acaba por não se prender a esse modelo, antes preferirá uma máquina de escrita, o bloco mágico, que será chamado de “dispositivo psíquico” e se relaciona aos modos de consciência do sujeito (AUMONT & MARIE, 2009).

Para Baudry, esse abandono do modelo ótico reitera a tradição científica ocidental, uma vez que dessa dita tradição descende a própria câmara-escura e com ela

os regimes de pictorialidade e visibilidade dentro de um novo modo de representação, a *perspectiva artificialis*, que significa se fixar no olho, assegurando a instalação do “sujeito” como foco ativo e origem do sentido.

Baudry questiona, ainda, o aparente lugar privilegiado que as máquinas óticas ocupam no cruzamento da ciência com as produções ideológicas.

Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas óticas, diretamente relacionado à prática científica, não serve para mascarar não só seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar. Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e evita que se tornem objeto de um questionamento. (BAUDRY, 1983:384)

A *perspectiva artificialis* ou perspectiva renascentista traz consigo um direcionamento do olhar e uma sensação de tridimensionalidade, fazendo como que haja uma pré-definição do espaço do sujeito diante das imagens. Elaborada tomando como exemplo a câmera-escura, a câmera de cinema reitera a perspectiva do Renascimento Italiano.

Essa concepção de perspectiva prevê uma continuidade espacial e uma imagem homogênea, em que há um ponto de vista dominante. Diferentemente dela, há a perspectiva grega e sua multiplicidade de pontos de vista, espaço descontínuo e heterogêneo. Tal como na perspectiva renascentista, no cinema o olho do sujeito é voltado para o centro da imagem, a câmera dispõe de uma visão monocular e direciona a posição que o sujeito deve ocupar ante a imagem.

Contrariamente à pintura dos chineses e dos japoneses, o quadro de cavalete apresenta um conjunto imóvel e sem intervalos, elabora uma visão plena que responde à concepção idealista da plenitude e da homogeneidade do ser, sendo, por assim dizer, o representante desta concepção. Nesse sentido, colabora de uma maneira singularmente acentuada para a função ideológica da arte, que é a de assegurar uma representação sensível da metafísica. Este princípio de transcendência que condiciona e é condicionada pela construção perspectivista representada na pintura e na imagem fotográfica nela calcada parece

inspirar todos os discursos idealista aos quais o cinema deu lugar.
(BAUDRY, 1983: 388)

Com o foco de sua análise nas produções “significantes contemporâneas e seu alcance difusor, ele se mostra particularmente interessado na exacerbada preocupação com a influência e os efeitos que os produtos finais do processo cinematográfico possam exercer em contrapartida à quase total ignorância “aos dados técnicos dos quais eles dependem e das determinações específicas destes dados.” (BAUDRY, 1983: 384).

Importante perceber os traços e características que marcavam os estudos sobre cinema na época em que o texto foi escrito. Segundo Ismail Xavier (2005), o texto de Baudry sintetiza os estudos teóricos nos anos 1970 ao propor uma análise crítica do efeito-janela que “levava em conta não só as características próprias da imagem, mas também as condições psíquicas de sua recepção” (XAVIER, 2005: 175).

Preocupava-se, assim, com os efeitos que as produções pudessem ter sobre as audiências, seu potencial de influência na formação ideológica e das subjetividades, além das questões relacionadas às representações e sua carga de verdade. Some-se a isso outro questionamento feito por Jean-Louis Baudry: por que os meios técnicos utilizados, no caso da projeção, são descartados como importantes para a compreensão do cinema?

Ele propõe que se saia do psicologismo e da conjectura conceitual ideológica para um estudo mais técnico, mais estrutural acerca do cinema, acerca do seu modelo ótico e de como isso se constituía.

Com essa proposição, o estudo dos efeitos devia não apenas levar em consideração a análise a partir da trama, mas passarem, também, a explorar a ambiência de projeção do cinema, seu construto arquitetônico que “fagocita” o espectador e cria a seu redor uma estrutura de nada absoluto além daquilo que se projeta na tela para onde todos devem olhar.

“Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas óticas, diretamente relacionado à prática científica, não serve para mascarar não só seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar.” (BAUDRY, 1983: 384). Para o autor, a base científica do cinema acaba por criar uma espécie de barreira anticríticas, dando-lhe uma aura de sacralidade à prova de questionamentos.

Para falar do dito “aparelho de base” que dá título ao artigo em questão, ele estabelece um esquema do conjunto de operações que concorrem para a produção de um filme, excluindo fatores econômicos. O aparelho de base seria um conjunto integrado de processos que constituem o cinema: câmera, imagem, montagem, projetor, sala escura.

Baudry estabelece um esquema visual desses processos em que alguns pontos acabam por sobressair-se, tais como os que indicam a relação entre “realidade objetiva” e a câmera como local na inscrição; a relação entre a inscrição e a projeção e daí o produto resultante.

No esquema visual descrito por Baudry, a câmera ocupa o espaço de transitoriedade entre a "realidade objetiva" (como ele chama o material a ser filmado) e o produto final (o filme), uma vez que o "real" é captado e transformado em imagem fílmica a partir do processo de registro sonoro e visual na película contida na câmera. Baudry se refere a isso como um processo de trabalho (sentido Físico da palavra), ou seja, uma transformação, uma vez que entre o roteiro/decupagem e a montagem ocorre uma modificação do material significante.

Outra transformação, se assim podemos chamar, ocorrida está na etapa entre o produto final e o espectador. É aí que está posto o conjunto formado pelo projetor e a tela, em que as imagens modificadas pelos processos cinematográficos serão apresentadas para seu consumo.

Dentro desse esquema visual, a câmera e o seu processo de inscrição luminoso ocupam um lugar central na produção cinematográfica. O produto final dessa produção, a partir da operação de projeção (projetor, tela), terá reestabelecido a continuidade do movimento e a dimensão temporal, o movimento sendo tomado da “realidade objetiva”. (BAUDRY, 1983: 386).

Ao tratar da projeção, é preciso ter em mente a diferenciação feita pelo autor entre a sucessão de imagens inscritas pela câmera e a projeção de fato. A projeção adiciona novamente o movimento às imagens fixas que outrora foram captadas de situações com movimento, dando continuidade e temporalidade a elas.

Baudry corrobora com o que na teoria do cinema é conhecido como Efeito Kulechov³, uma vez que acredita que o sentido produzido depende muito menos (ou

³ Lev Kulechov foi fundador do primeiro curso de direção cinematográfica da Escola de Cinema de Moscou. A técnica cinematográfica conhecida como Efeito Kulechov tem como princípio a montagem como gerador de sentido, estando a imagem subordinada à forma como será montada para que se torne um todo significante. (AUMONT & MARIE, 2009: 174)

quase nada) do conteúdo das imagens, e muito mais dos procedimentos de edição e montagem que darão a ideia de continuidade, de ritmo e a própria questão narrativa. A partir da exibição/projeção dos resultados destes procedimentos materiais é que o autor vai falar no processo de construção de sentido.

Nesse processo de construção de sentido o cinema vive uma verdadeira relação de amor e ódio com os elementos diferenciais (a descontinuidade inscrita pela câmera). Amor porque precisa dessas diferenças para se constituir, uma vez que a continuidade da imagem se dá pela variedade e diferenças (mesmo que mínimas) presentes, e ódio porque sua existência só é efetivada a partir do processo de apagamento dessas tais descontinuidades da imagem para que a continuidade se instale.

Esse apagamento das imagens e a supressão de seus elementos diferenciais são possíveis pelo mecanismo de projeção, que permite que o movimento se instale e assim o conjunto filmico com seus raccords, montagem, edições, elementos de cena e composição se integrem formando um todo inseparável, fazendo com que haja uma proeminente integração do conjunto, que passa a ser uno e formar a totalização do espaço da tela. Não se vê mais imagens, o que se vê é o filme.

Assim, pode-se presumir que aquilo que já estava na obra como fundamento constitutivo da imagem perspectivista, isto é, o olho, o "sujeito", é relançado, liberado (como uma reação química libera uma substância) por uma operação que transforma imagens sucessivas, descontínuas (enquanto imagens isoladas, falando com propriedade, elas não tem sentido, tampouco unidade de sentido), em continuidade, movimento, sentido. A continuidade restabelecida é, ao mesmo tempo, sentido e consciência reestabelecidos. (BAUDRY, 1983: 390-391)

Estando o sujeito colocado no centro da projeção, o autor aponta ainda a impossibilidade do espectador diante das imagens projetadas, seu estado imerso e o princípio do esquecimento que tal aparato suscita. Essa situação de imersão só é “quebrada” se os defeitos e falhas, que aparentemente estavam escondidos, se tornarem perceptíveis, fazendo com que o espectador se dê conta da situação em que está inserido.

Uma vez que a perspectiva fundadora da imagem cinematográfica reside no princípio da movimentação e esse olho-sujeito se acha transcendente a partir do

movimento que consegue operar, pode-se retomar o próprio princípio da câmera e o estatuto da imagem cinematográfica para falar sobre sentido e consciência.

O autor afirma que o movimento da câmera é favorável às manifestações de um sujeito transcendente, com suas possibilidades ampliadas, a potência do sujeito que tem a imagem cinematográfica explorando todas as dimensões a ela possíveis e deslocando o olho para regimes de visualidade não mais atados à dimensão corporal.

“Assim, a relação entre continuidade necessária à constituição de sentido e o “sujeito” constitutivo deste sentido se encontra articulada: a continuidade é um atributo do sujeito.”(BAUDRY, 1983: 393). A continuidade define o lugar desse sujeito e aparece de duas maneiras complementares: continuidade formal, que surge do sistema de diferenças negadas, e continuidade narrativa no espaço fílmico. O cinema conjuga um sistema de escrita constituído por uma base imaterial e a negação desse próprio sistema ideológico e idealista.

Essa faceta complementar entre continuidade formal e continuidade narrativa deve ser mantida, uma vez que alguma descontinuidade em nível de narrativa pode desfazer a impressão de continuidade em nível de imagem, gerando perturbações e incômodo para o espectador. Tais perturbações podem ter como resultado a quebra do ambiente de imersão em que o sujeito está inserido.

Baudry aponta a relação de similaridade entre a tela de projeção e o espelho (tal como descrito por Lacan) como uma maneira de entender o funcionamento desse dispositivo específico do cinema como máquina ideológica. Ele compara o espaço da projeção ao da reflexão e seus coeficientes de aprisionamento do sujeito que se vê diante delas. Assim, se tem uma tela-espelho.

A diferença apontada entre ambas diz respeito à não reflexividade da dita “realidade objetiva” por parte dessa tela-espelho, tal como no Mito da Caverna, de Platão, as imagens são vistas aqui apenas na dinâmica de sua projeção, não na sua realidade. "O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular." (BAUDRY, 1983: 397).

Com essa relação entre a ideologia da representação e a especularização que fazem com que o cinema forme um conjunto coerente, Baudry descreve esse aparato, esse dispositivo cinema em que os processos de subjetivação são arrancados do sujeito e

destinados aos instrumentos de formação ideológica que passam a cumprir a função sujeito.

Para que isso seja possível, no entanto, o instrumento, o aparato, deve ele próprio ser dissimulado, ocultado, tornado imperceptível para que não haja perturbações ao sistema, como em casos onde o dispositivo é exposto, deflagrado e a aura de sacralidade que envolvia aquele processo se perde.

O cinema pode, pois, aparecer como uma espécie de aparelho psíquico substitutivo, respondendo ao modelo definido pela ideologia dominante. O sistema repressivo (antes de tudo, econômico) consiste em impedir os desvios ou a denúncia ativa deste "modelo". Pode-se dizer, analogicamente, que o cinema não reconhece o seu "inconsciente" (falamos mais do aparelho que do conteúdo dos filmes que fizeram uso, que se sabe, do inconsciente). Ao inconsciente se vincularia o modo de produção dos filmes, isto é, o por em evidência do procedido do trabalho considerado sob suas múltiplas determinações, entre as quais seria preciso contar as que dependem do instrumental. É por isso que uma reflexão sobre o aparelho de base deveria se integrar a uma teoria geral da ideologia do cinema. (BAUDRY, 1983: 398-399)

Os estudos de Baudry foram alvo de muita discussão, interpretações e reformulações, além de divergências. Eles deram margem a outros estudos sobre a questão do espectador no cinema, estudos envolvendo psicologia e cinema, dentre outros. Um dos autores que deu seguimento aos estudos de Baudry foi Christian Metz, que formulava questões sobre a relação entre a câmera e o espectador.

Outros estudos apontavam, ainda, um caráter discursivo ao dispositivo. Uma maneira de simulação cinematográfica, com seus efeitos de representação cinematográfica e que tem sua base no cinema narrativo clássico, em particular o hollywoodiano.

André Parente (2005) compreende o dispositivo cinematográfico apresentando três dimensões: uma dimensão arquitetônica, uma dimensão discursiva e uma dimensão tecnológica, que vai da câmera ao projetor.

Alguns teóricos do cinema contemporâneo, em grande parte inspirados pela obra de Deleuze, Foucault e Lyotard, cada um a seu modo, problematizam a questão do dispositivo, pelo menos por duas razões. Em primeiro lugar, para mostrar que o cinema, enquanto dispositivo, produz uma imagem que escapa à representação, aos esquematismos da figura e do discurso, à linguagem e suas cadeias significantes, à significação como processo de reificação. Por outro lado, cada um a seu modo, descobre por trás das alianças que o cinema estabelece com outros dispositivos e meios de produção imagética, um processo de deslocamento deste em relação as suas formas de representação dominantes. (PARENTE, 2005)

No cinema contemporâneo, e na sua relação com as novas mídias, quando se fala em dispositivo pode-se, dentre outras noções existentes, associar ao dispositivo arquitetônico do cinema, ligado à projeção, que pressupõe uma estrutura determinada para seu funcionamento; ou, em outro caso, ligar a uma concepção de dispositivo narrativo, aquele que proporciona a realização dos acontecimentos na narrativa e no mundo.

No primeiro caso, essa ideia de dispositivo vem acompanhada da noção de “dispositivo modelo”, que está ligado a uma configuração do espaço e do tempo, tal como define Dubois, “que valem e significam tanto ou mais por elas mesmas quanto pelas imagens que nelas aparecem” (DUBOI, 2004; p.101).

Podemos achar relação dessa definição de dispositivo com os elementos espaciais constitutivos de uma sala de cinema, por exemplo, que pressupõe uma sala escura, poltronas voltadas numa só direção, projeção numa tela, espectadores sentados e quietos, silêncio e atitude, em geral, contemplativa frente às imagens.

A outra noção de dispositivo – e que será adotada na análise que se segue – diz respeito ao dispositivo como estratégia narrativa, como compreende Cezar Migliorin (2005). Este dispositivo é a própria motriz da narrativa, do movimento, sendo dotado de capacidade para produzir os acontecimentos.

Dessa forma, a construção e a ativação do dispositivo é o que inicia a narrativa fílmica, através de uma estrutura criada em que os personagens estão inseridos e nela atuam. Nessa concepção, o dispositivo deixa de ser algo exterior à narrativa e se

converte em parte integrante da narrativa, em agente dessa narrativa que passa a acontecer após sua ativação num tempo e num espaço determinados.

A respeito da formulação e configuração desse dispositivo narrativo, Migliorin (2005) explica que

o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos. (MIGLIORIN, 2005)

Dentro dessa utilização do dispositivo como fundamentador de uma narrativa, pode-se dizer que o artista/diretor realiza um corte no tempo e no espaço, pois o que acontece dentro do dispositivo está isolado dos demais acontecimentos do mundo, está preso a uma temporalização própria da estrutura narrativa a qual está inserida e tal situação se insere dentro de um “presente absoluto que dá quando o dispositivo está em ação” (MIGLIORIN, 2005).

Essa narrativa só existe enquanto o dispositivo está ativado, este presente absoluto se desfaz quando o acontecimento é terminado e o dispositivo desmontado.

Neste sentido, a narração via dispositivo coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida, nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado - nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares - nem dá pistas para o futuro. (MIGLIORIN, 2005)

Migliorin afirma que a utilização desses dispositivos está baseada numa vontade de referenciar as obras audiovisuais que dele se utilizam no real, criando uma situação que só existe enquanto dispositivo, num processo de “ativação do real”. Esse processo de ativação do real estaria próximo do que Jean-Louis Comolli (2008) denomina de

estar ‘sob o risco do real’, em que o questionamento que surge não está mais no fazer fílmico, nos enquadramentos, nas questões técnicas meramente.

A questão se desloca e se pergunta como fazer para que o filme aconteça. E é neste ponto que estão os filmes-dispositivo: fazer com que haja filme e criar condições para isso. “O dispositivo estabelece encontros da realidade com a intervenção, supondo sempre uma relação com o real que desconhece suas possibilidades, apontando para uma virtualidade do próprio real” (MIGLIORIN, 2008: 22)

Ao falarem sobre o dispositivo nos documentários brasileiros contemporâneos, Consuelo Lins & Cláudia Mesquita (2008) apontam, semelhantemente ao apontado por Migliorin, que “a noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (p.56).

As autoras chamam ainda o dispositivo de “maquinação”, em que as regras do ‘jogo’ são estabelecidas, onde as bases para a realização de cada filme são postas. Não se trata aqui de criar ‘receitas de bolo’, que farão com que haja sempre um filme se aqueles moldes e regras forem apresentados.

Cada filme exige um dispositivo próprio, pois trabalha com situações próprias, *leitmotiv* singular. Dessa forma, “a simples adoção de um dispositivo não garante, em suma, o sucesso de um filme, tudo depende de sua adequação ao assunto eleito, mas, sobretudo, ao trabalho concreto de filmagem, que a maquinação anterior dispensa” (p.57).

Assim, os filmes-dispositivo seriam uma das formas de reinventar os sistemas de visualidades, produzindo novas experiências cinematográficas ante um panorama marcado pela roteirização e previsibilidade (COMOLLI, 2008).

1.3 Dispositivo e contemporaneidade

Um homem tem 33 dias para encontrar sua mãe biológica. Em 24 horas, um estranho tem que desvendar quem seria o dono da casa que ocupa. Um poema formado com o nome de 20 cidades mineiras serve de mapa para um percurso que só permite um dia de estadia em cada cidade. Uma mulher dirige pelas ruas de Teerã e dá carona a uma série de passageiros que vão se revezando ao longo de dez episódios. Um homem resolve passar 30 dias fazendo suas três refeições diárias numa grande rede de fast-food e aceitando todas as opções extras oferecidas pelos atendentes do balcão. Viajante solitário registra todos os seus percursos até gastar o último centavo dum montante de 20 mil reais, tendo como regra jamais passar duas noites na mesma cidade. No processo de aquisição de um passaporte húngaro, mulher apresenta questões sobre nacionalidade, família, cidade, pertença. Durante a crise econômica de 2009, um diário é feito acompanhando a vida de cinco desempregados de diferentes idades e setores financeiros. A partir da premissa de que a verdadeira imagem é a de um fóbico diante de sua fobia, um filme registra o processo de filmagem dessas imagens.

Esses são alguns exemplos de filmes e produções audiovisuais que se utilizam de um dispositivo como *leitmotiv*, que tem no aparato sua mola mestra propulsora de acontecimentos. Em todas essas produções o acontecimento não pré-existe ao filme. É preciso que o botão da câmera seja acionado para que as situações passem a acontecer e tenham seus desfechos. Processo.

Caso emblemático disso é visto em *Um Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut. Neta de húngaros, a realizadora começa uma empreitada para a retirada de um passaporte húngaro e decide registrar todo o processo ante a burocracia para obter (ou não) o documento.

Aqui, o acaso e o imprevisto fazem parte do filme, uma vez que não há roteiro prévio, e não podem dele ser retirados. É a partir dessa situação que o filme acontece, há uma forma estabelecida para que o filme aconteça, mas não se sabe como esses acontecimentos vão se dá. Pode-se inclusive inferir que neste dispositivo só há controle porque há descontrole (Ilana Feldman). Há uma associação desses campos de forças opostas que faz com que o movimento aconteça. O dispositivo atua no espaço entre forças, entre controle e descontrole, nesse meridiano traçado entre previsível e imprevisível.

Ao longo dos anos 2000 podemos observar um aumento na presença de filmes de dispositivo na produção brasileira. “A interseção com referências e trajetórias vindas

da videoarte e das artes plásticas parece estimular a aposta em filmes propositivos que criam protocolos, regras e parâmetros restritivos para lidar com a realidade.” (Lins & Mesquita, 2008; p.58). Essas produções trabalham com a premissa de por em jogo (Renata Gomes), de estabelecer situações e ambientes, uma espécie de experimentação com a realidade a fim de ver de que maneira essa realidade se comporta, de que forma esse real atua.

Esse diálogo com as artes contemporâneas e visuais proporciona outros regimes de visualidade e formas de abordagem temática, um redirecionamento do olhar para as possibilidades imagéticas e narrativas. Além disso, há toda uma discussão que se tem feito em torno do campo do documentário mesmo, bem como da ética cinematográfica, da produção dessas obras, uma forma de pensar o fazer cinema, haja vista haver uma reflexão metacinematográfica que atravessa essas produções, uma vez que os processos estão declarados, as regras do jogo são apresentadas logo. Quando não apresentadas didaticamente, são facilmente inferidas, num ritmo intuitivo e enleivante.

Outro ponto importante diz respeito ao papel do espectador diante dessas produções. Há um deslocamento do papel de receptor passivo em uma sala escura para uma audiência mais atuante, interativa, co-partícipes. Alguns realizadores chegam a utilizar o termo ‘interator’ ao se referirem ao espectador, principalmente quando se trata dos sujeitos no cinema expandido, diante de obras instalativas, nesse cinema que sai da sala escura e ganha o cubo branco das galerias.

Quanto à noção de dispositivo fílmico relacionado ao documentário brasileiro contemporâneo, Lins & Mesquita (2008) apontam o dispositivo como sendo algo condicionado à atividade do realizador na criação, à necessidade de criação de um aparato que produzirá as situações de filme.

Os filmes de dispositivo partem, assim, de uma maquinação condicionada a uma série de regras, limites e formulações metodológicas. Mais que isso, os filmes de dispositivo partem de uma pré-noção das situações a serem filmadas, nunca de uma noção fechada e absoluta, senhora de sua razão. E novamente essas produções evidenciam a sua faceta de descontrolo, de desconhecido, de conheável. Essas formulações permitem que o dispositivo explore as suas virtualidades, as suas possibilidades de ser, as suas vontades de potência. (Nietzsche, 1881).

No entanto, a formulação de um dispositivo fílmico não é uma suposta fórmula mágica e infalível, cuja aplicação resulta certa num filme bem sucedido e

provavelmente ganhador de algum edital ou premiação em algum festival do gênero. “A simples adoção de um dispositivo não garante, em suma, o sucesso de um filme, tudo depende de sua adequação ao assunto eleito, mas sobretudo do trabalho concreto de filmagem, que a maquinação anterior não dispensa.” (LINS & MESQUITA, 2008: p.57).

Cezar Migliorin (2008) define o dispositivo como o aspecto fundante do filme e de sua narrativa, o filme-dispositivo deriva dessa formulação e desse regime de visibilidade.

O dispositivo funda o filme e não desaparece. O dispositivo é o próprio produtor do que é narrado, não deixando margem para que nada se naturalize. O olho que cria e desaparece no cinema clássico já estava novamente presente no moderno, às vezes ambíguo, chamando o espectador, às vezes incompleto, às vezes silencioso. No filme-dispositivo ele não é mais olhar; é máquina de ver compartilhada com o espectador, é máquina de habitar compartilhada com o personagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais. (MIGLIORIN, 2008: 29)

Podemos filiar a noção contemporânea de dispositivo aplicado ao cinema, e mais especificamente ao documentário, ao pensamento de Jean-Louis Comolli (2008), quando o teórico se refere aos dispositivos de escritura que criam um pequeno momento de fuga das constantes roteirizações presente na vida cotidiana.

Tais dispositivos tem no risco do real, nessa condição em suspenso quanto à certeza de sua concretude, sua arma de vitalidade, sua mais forte arma contra esse mundo com seus roteiros infalíveis, suas posições marcadas, seus papéis pré-definidos que compõem a forma de vida ficcionalizada e robotizada nesta grande sociedade do espetáculo que se constitui.

1.4 Dispositivo e narrativa

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles” (BERNARDET, 2004; p.16). A afirmação de Jean-Claude Bernardet no que concerne à análise filmica diz respeito às muitas teorias que se propõem a estudar a narrativa cinematográfica e, no mais das vezes, terminam por estudar a história do filme e erigir uma série de interpretações sobre ele, travestidas de análises.

A respeito do que seja a narrativa cinematográfica, André Parente (2005; p.253) nos explica que em geral ela “é descrita como o dispositivo, por excelência, por meio do qual o cinema representa, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma segunda vez”. Segundo ele, a narrativa “não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar em que este é chamado a se reproduzir” (PARENTE, 2000; pp.13-14).

Dessa forma, as imagens são elas próprias acontecimentos e não devem ser relegadas a segundo plano, a elemento secundário ou mera estrutura de acomodação de um discurso, nem tão somente suporte para o narrador ou composição de uma representação.

Os estudos da narrativa filmica são condicionados por aqueles estudos que abordam a narrativa de um modo geral, que por sua vez estão relacionados à concepção do que venha a ser a narrativa para cada teoria, pressuposto a partir do qual tais estudos são formulados.

Daí advém, em parte, o porquê de em diversas teorias a narrativa cinematográfica ser tomada para análise com parâmetros linguísticos, estabelecidos para analisar a narrativa textual escrita e que acabam por não levar em consideração a narrativa como um fato cinematográfico, deixando de relacioná-la a processos filmicos e imagéticos (PARENTE, 2000).

Essa análise feita por um viés linguístico é o que propõe, dentre outras teorias, a semiologia de Christian Metz, para quem o cinema é uma linguagem e seus processos imagéticos estão submetidos a regras linguísticas. Para a semiologia de Metz, “a linguagem cinematográfica e a sintaxe do filme narrativo são diversos tipos de agenciamentos sintagmáticos que condicionam as sequências narrantes de enunciados atualizados (narratividade)” (PARENTE, 2000; p.12)

André Parente descarta essa natureza linguística, e, por conseguinte a não-linguística, que o cinema possa ter, pois pressupõe ser sua natureza imagética. “A narração cinematográfica não é uma sequência narrante de enunciados submetidos às regras linguísticas. A narração cinematográfica é passar de uma imagem a outra, e não, como a semiologia pretende, de um enunciado a outro” (PARENTE, 2000; p.15). Para ele, o que há não é uma oposição à narração, mas sim uma oposição à noção reducionista de narração vinculada a processos particulares da linguagem, linguísticos.

“Algumas das grandes teorias da narrativa (as análises temáticas ou proposicionais fundadas pelos formalistas russos, a narratologia de Gérard Genette e a teoria mimética de Paul Ricouer) tendem a associar a narrativa a um enunciado” (PARENTE, 2000; p.32).

André Parente (2000) apresenta por meio de um panorama a maneira como o enunciado narrativo pode ser concebido, segundo essas principais teorias da narrativa. Assim, ele pode ser tomado como estrutura linguística (teoria semântica estruturalista), discurso (narratologia) ou significação (teoria mimética).

A saber, a teoria semântica estruturalista aborda a narrativa de maneira puramente linguística, pois a designação é privilegiada como dimensão do enunciado. Para os teóricos da semântica, a narrativa é vista como algo estruturalmente linguístico, limitado e imutável. Ela é trabalhada como enunciado em sua dimensão de designação. “Dentro dessa perspectiva, a narrativa é a linguagem da prosa (linguagem da ação), porque os enunciados entram em relações paradigmáticas ou sintagmáticas” (PARENTE, 2005; p. 255), essa diferença cabe à natureza das unidades que compõem a narrativa e a sua forma organizacional, além do viés adotado pelos teóricos que a abordam.

Outro estudo da narrativa apresentado por André Parente diz respeito à narratologia de Genette e talvez seja o que mais problemas apresenta quando aplicado à narrativa cinematográfica. Aqui, tem-se o enunciado como “manifestação ou enunciação”, ao invés da “designação” proposta pelos semânticos.

Para Genette, “cada frase da narrativa remete ao narrador, na medida em que toda narrativa é produzida, pelo menos virtualmente, na primeira pessoa” (PARENTE, 2005; p.255). Parente rebate tal afirmação trazendo para a narrativa a figura do destinatário como sujeito atuante no processo narrativo e afirma que

para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados ou veja as imagens de tal modo que ele possa se instalar no sentido (= movimento do pensamento), pelo qual, e no qual, o mundo “representado” assim como os enunciados e as imagens materializadas foram criados. (...) Nesse sentido, contrariamente ao que as análises dos teóricos estruturalistas dão a entender, nem toda frase de narrativa supõe um narrador. (PARENTE, 2005; p.260).

Além dessa perspectiva da narrativa tal como foi formulada por Genette, uma terceira teoria a ser apresentada aqui trabalha a narrativa e o tempo e diz respeito aos estudos de Paul Ricoeur. Nela, a noção de narrativa seria uma forma de representação da vida, do mundo, ou do que quer que seja, e tudo isso acontece em forma de significação, por meio de uma síntese dos fatos. (PARENTE, 2000; p.33).

Para a teoria mimética de Ricoeur, esse enunciado narrativo visto como significação aconteceria simultaneamente por meio de dois processos: diferenciação e integração, que agem para compor o todo deste universo a ser representado.

No entanto, segundo Parente, ela não deve ser tomada como um “enunciado de coisas”, mas como um “enunciável”, termo que alude ao conceito que Deleuze (1990) propõem para o estudo da narrativa. A narrativa é tomada, dessa forma, como algo possível e com possibilidade, com uma perspectiva de pensamento que antecede o enunciado. “O enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa, e a narrativa, a realidade” (PARENTE, 2000; p.35).

A narrativa é vista por Parente como uma função criadora daquilo que é contado, além de abarcar o que quer que seja necessário para tanto. Dessa forma, “a narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas” (PARENTE, 2005; p.259). A narrativa é dividida entre a narrativa verídica e a não-verídica, vistas a partir dos processos narrativos imagéticos que condicionam.

Essas narrativas se diferenciam em vários aspectos tais como a dimensão da narrativa, os atos narrativos e os componentes materializados, ações e objetos que compõem a situação ou história, personagens e suas relações com as situações, e principalmente em relação ao mundo fabricado por elas. “Diferentemente da

narrativa verídica, a narrativa não-verídica exprime um porvir múltiplo do mundo, que afeta tudo o que se torna dele, mesmo aquele que a conta e a escuta ou vê” (p.261).

Em seus livros *Cinema 1* e *Cinema 2*, Gilles Deleuze realiza um tratado sobre o cinema, abordando seus processos de realização, suas características e seus realizadores, além de elaborar um estudo histórico do cinema, uma “história natural” como ele mesmo intitulou, e da imagem cinematográfica.

Ao trabalhar o conceito de imagem a partir da perspectiva filmica, o filósofo propõe uma verdadeira taxonomia dessas imagens, levando em consideração suas características e processos narrativos. Isso permite que o cinema seja analisado a partir de uma perspectiva imagética, diferentemente da abordagem estruturalista da narrativa filmica, como aqui já foi comentado.

Ao fazer isso, ele estabelece uma divisão do cinema em dois regimes de imagens: um orgânico e um cristalino. A imagem orgânica é a imagem-movimento e a imagem cristalina é a imagem-tempo.

Chamaremos de orgânica uma descrição que supõe a independência de seu objeto. (...) o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamaremos, ao contrário, “cristalina” a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. (DELEUZE, 1990; p.155)

Com a noção de imagem-movimento, Deleuze aponta uma característica própria da imagem, o movimento. “Quando a imagem é um movimento, as imagens, ao mesmo tempo em que se encadeiam entre elas, se interiorizam em um todo que se exterioriza a si mesmo nas imagens encadeadas” (DELEUZE, 1996; p.105).

Para Deleuze (1990), a imagem-movimento estaria relacionada a processos narrativos que compreendem um processo de diferenciação - “segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa”, num constante processo de modificação –, um processo de especificação, responsável pela formação de diferentes espécies de imagens e um processo de integração.

A imagem-movimento está relacionada a um esquema sensório-motor que responde ao estímulo ação e reação, que ao conjugarem as imagens-movimento

produzem outros tipos dela, num processo de especificação. Assim, surgem a imagem-ação, a imagem-percepção, etc.

O cinema de ação expressa situações sensório-motoras: há personagens que se encontram nessa ou naquela situação, e que atuam, se é preciso com uma violência, de acordo com o que percebem. As ações se vinculam às percepções, as percepções se prolongam em ações. (DELEUZE, 1996: 85-86)

O autor relaciona essas imagens aos cinemas produzidos antes da II Guerra, em que o movimento ainda determinava a ação do tempo. Após a guerra, essa relação na imagem cinematográfica se diferencia. Já não é mais o movimento que subordina o tempo, este passa a subordinar o movimento na imagem. A esse respeito, Deleuze (1996) nos diz que

o cinema é, a princípio, a imagem-movimento. Nem sequer se trata de uma “relação” entre a imagem e o movimento, apesar de que o cinema cria o automovimento da imagem. Depois, quando o cinema faz sua revolução “kantiana”, quer dizer, quando deixa de subordinar o tempo ao movimento, quando põe o movimento na dependência do tempo (o falso movimento como apresentação das relações temporais), então a imagem cinematográfica se converte em imagem-tempo, em autotemporalização da imagem. (DELEUZE, 1996; p. 108)

André Parente (2000) designa a imagem-movimento como sendo aquela cujos processos narrativos/imagéticos são formadores da narrativa verídica, “que exprime um dever do mundo” (p.43). A narrativa verídica é responsável pelo próprio esquema sensório-motor e, seja ela verdadeira ou fictícia, pressupõe um acontecimento anterior à própria narrativa. “O acontecimento é tomado no curso empírico do tempo” (PARENTE, 2000; p.41) e sua verossimilhança advém justamente do fato de representar algo já passado.

Para Deleuze (1990), essa narrativa advinda das imagens orgânicas, imagens-movimentos, são verídicas pois buscam o verdadeiro até mesmo na ficção. Nessas imagens, pode-se dizer que “o tempo é objeto de uma representação indireta na

medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. Também, por mais revolvido que esteja, ele continua em princípio a ser um tempo cronológico” (DELEUZE, 1990; p.155).

Em sua taxonomia do cinema, Deleuze define a imagem cristalina como sendo a imagem-tempo, ou seja, aquela que rompe com o esquema sensório-motor da imagem-movimento e passa a apresentar situações óticas e sonoras puras “desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais de actante” (DELEUZE, 1990; p.156). Dentro desse regime de imagens, as personagens deixam de agir, imagem-ação, e passam a querer “enxergar” aquilo que existe na situação a qual está inserida.

Para Deleuze, o cinema moderno é o cinema da imagem-tempo. As imagens-tempo “não se definem em relação à integração, diferenciação e especificação das imagens, como para a imagem-movimento, mas pela qualidade intrínseca do que se torna imagem (seriação) e pela coexistência das relações de tempo na imagem (ordenação)” (PARENTE, 2000; p.47).

Deleuze, no entanto, aponta o cinema de Ozu, nos anos 30, como precursor dessas mudanças, que seriam mais visíveis no neo-realismo e na nouvelle vague. Nesses cinemas, há a substituição da necessidade de ação pela necessidade de visão, o que provoca uma mudança no movimento, onde há um redimensionamento de movimentos, seja pela sua fixação, seja pelo desordenamento, exagero, multiplicidade, falta ou variação de escalas de movimento. “O que conta é que as anomalias de movimento se tornam o essencial, ao invés de serem acidentais ou eventuais” (DELEUZE, 1990; p.158).

Essa modificação no regime das imagens faz com que haja uma modificação no tempo da narrativa. Antes, o que se tinha era uma imagem indireta do tempo como resultado do movimento. Agora, tem-se uma imagem-tempo direta que condiciona o movimento. “Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”” (DELEUZE, 1990; p.159)

As imagens-tempo formulam narrativas não-verídicas. Segundo André Parente (2000), a narrativa não-verídica, *dysnarrativa* ou falsificante, seria aquela cujos processos narrativos/imagéticos são condicionados por regimes de temporalização, a potência falsificadora do tempo.

Na narrativa não-verídica, o acontecimento preexiste à narrativa, esta não consiste em reportar, relatar ou comunicar uma situação presente, passada ou por vir. A narrativa não-verídica implica um ato de narração ou de presentificação, que abre a imagem e a narrativa a um presente vivo (= a qualidade do tempo), narração que introduz o tempo e a duração no acontecimento e o narrador. (PARENTE, 2000; p. 48).

Juntamente com essas novas concepções de imagem e narrativa cinematográficas, veio uma noção de hibridização das imagens, uma mistura e composição de imagens, planos, formas filmicas e narrativas que marcam, particularmente, os cinemas contemporâneos.

1.5 Dispositivo e documentário brasileiro

As produções audiovisuais contemporâneas, principalmente no que compete ao documentário, tem como uma de suas características e fonte de debates a relação híbrida entre realidade e ficção. Não se trata aqui de uma busca pelo real mais que real, pela dita e propalada verdade documentária, que em certos momentos da teoria documentária marcou uma abordagem dicotômica e limítrofe dos filmes.

Contemporaneamente, tem-se produções cujas asserções são documentárias, contudo não constroem suas narrativas apenas com imagens-câmera⁴, mas também com imagens de arquivo, fabulações e encenações.

Chamamos de documentário brasileiro contemporâneo as produções realizadas no Brasil mais ou menos entre meados de 1990 até os dias atuais. Essa data diz respeito ao reimpulsamento do documentário por meio das políticas de audiovisual, que foram responsáveis pela retomada da larga produção e distribuição do cinema ficcional no Brasil. Diferentemente das produções ficcionais, as produções documentais não

⁴ Chamamos de imagens-câmera àquelas que são tidas como características do documentário clássico. Para tanto, fazemos uso da nomenclatura adotada por Fernão Pessoa Ramos no livro “Mas afinal... o que é mesmo um documentário?” (2008), quando o autor se refere à natureza das imagens dos documentários. Segundo Ramos, a imagem-câmera tem a capacidade de lançar o espectador às circunstâncias de filmagem, situação em que ocorre o encontro entre o realizador e o mundo.

pararam de ser feitas com o fim da Embrafilme, Concine e Fundação do Cinema Brasileiro.

Com a crise do cinema brasileiro, a penetração progressiva da TV e a popularização dos aparelhos de vídeo, desenvolve-se uma significativa produção documental nesse formato no Brasil. Essa produção não chega ao cinema e se limita a circuitos exibidores específicos: festivais, associações, TVs comunitárias. Portanto, diferentemente do cinema ficcional (notadamente em longa-metragem), o documentário não “sucumbiu” à virada dos anos 1980 para os 1990. Seguiu seu destino de gênero “menor”, apartado do mercado de salas, situação que parece se modificar razoavelmente a partir da chamada “retomada” do cinema brasileiro, como veremos. (MESQUITA, 2007:11)

Quando as leis de incentivo fiscal (Lei de Audiovisual, Lei Rouanet) para a produção audiovisual passaram a vigorar, o documentário acaba beneficiado pela diminuição nos preços dos equipamentos, disseminação de escolas de audiovisual, adoção em larga escala da tecnologia digital para filmagem e, conseqüentemente, o uso de ilhas de edição não-lineares. Esses fatores permitiram não só a produção por parte de cineastas e documentaristas experientes, mas também a adesão de novos profissionais para o ramo, que são atraídos pelas produções de baixo custo.

Podemos ainda falar dos editais governamentais e privados de incentivo à produção, como o DocTV, os editais do Itaú Cultural, Revelando os Brasis, Festival do Minuto, dentre tantos outros que vem estimulando essa produção.

A discussão acerca do uso de dispositivos nos documentários brasileiros toma fôlego a partir da produção de Eduardo Coutinho e seu dispositivo auto-intitulado de “prisão”, uma vez que estava baseado em condições espaciais, como é o caso de Edifício Master (2002). O filme passa a ter apenas um espaço de locação e todos os seus personagens compartilham desse mesmo espaço, embora muitas vezes nem se conheçam.

Observa-se já em Edifício Master um outro foco de abordagem a que o documentário passa a se propor a partir desse período: ao invés de abordagens totalizantes e de temáticas generalistas, as produções passam a se ocupar cada vez mais de histórias mais particulares e experiências individuais. Há um interesse em expressões de singularidade, uma fuga do padrão clássico de documentário que buscava mostrar “a

verdade”, como se as situações e relações humanas fossem monádicas, com apenas uma versão dos fatos.

Dentre os documentários do começo dos anos 2000 que exploram essa individuação está o filme *33* (2003), de Kiko Goifman, e o filme *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut. Ambos os filmes vão abordar aspectos de suas histórias particulares. Documentários autobiográficos, apresentados em primeira pessoa, exteriorizando essas procuras que a priori seriam apenas de foro íntimo, particular.

Sandra Kogut traz para a cena a burocracia para que um descendente de húngaros obtenha a nacionalidade e o passaporte húngaros em Paris. Juntamente com a temática da nacionalidade, a documentarista abordará a imigração de judeus no período da Segunda Guerra, as lembranças que as pessoas guardam desse momento e a forma como as memórias do estado húngaro estão organizadas.

Passaporte Húngaro se constitui num documentário aparentemente egocentrado e pessoal, mas apenas aparentemente, uma vez que Sandra Kogut utiliza-se de sua premissa pessoal para tocar em questões gerais, questões que envolvem não apenas a busca de uma mulher brasileira com avós húngaros e que deseja fazer um documentário do processo para aquisição desse documento. Há uma rede de assuntos e discussões que se articulam com esse assunto particular e formulam a dualidade entre público e privado no filme.

Podemos comparar o documentário contemporâneo ao documentário moderno e traçar um paralelo entre características e motivações dos períodos. As produções do moderno e do contemporâneo partilham motivações políticas, motivações estéticas que vão além do planar pela realidade. Mais que concórdia, vemos aqui conflito como o ponto de entrada para essas produções. É preciso estabelecer um gatilho, uma motivação para que o filme aconteça.

O documentário brasileiro moderno (anos 60 e 70) buscava romper com o figural e o ilustrativo do documentário. Há uma tentativa de inovação na linguagem com mais experimentações, com os temas tratados e a própria relação contextual da produção, um abandono do ar oficial e institucional que imperava nos documentários mais afeitos ao modelo clássico que eram produzidos no período. (ALTAFINI, 1999).

Taxonomicamente é denominado documentário moderno no Brasil – o cinema moderno como um todo, na verdade – as produções realizadas a partir dos anos 60.

Pode-se, inclusive, falar do moderno como sendo essa produção cujo início e efervescência se encaixam entre o fim do Estado Novo e o começo do Regime Militar. Ismail Xavier (2001) traz o livro de Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963 como uma mostra da tentativa de legitimar esse novo cinema que estava sendo feito.

O novo movimento teria seus antecedentes, responde a uma história. Há Humberto Mauro, à distância, com seu cinema de poucos recursos feito em Cataguazes nos anos 20; há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 50, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neo-realismo italiano e com escritores brasileiros. Ao lado de tais experiências positivas, há a falência da Vera Cruz em meados dos anos 50, sinal de esgotamento das tentativas industriais. Há mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do "cinema de autor", que Glauber qualifica de revolucionário, contra o dos "artesãos", funcionários do comércio. O texto é de combate e deve abrir caminho entre os contemporâneos a machadadas, discriminar. (XAVIER, 2001, p. 9)

Há uma busca por novos fazeres documentários. No documentário moderno, as produções traziam consigo propostas políticas e críticas sobre a realidade brasileira, além de visarem a uma produção realmente brasileira, com uma identidade local, que refletisse a realidade sócio-econômica da época.

Filmes que se desprendessem dos modelos importados de cinema, que se libertassem de fórmulas e pretensos padrões de qualidade hollywoodianos. A abordagem aos temas também deveria ser diferenciada, numa clara inspiração no Neo Realismo italiano e na Nouvelle Vague, que já vinham eles próprios inspirados pelas ideias de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein.

Havia um interesse pelo experimentalismo e uma atividade identitária, uma vontade de criação de um cinema brasileiro. Xavier (2001) aponta que esse cinema foi bem sucedido na sua tentativa de estímulo a uma produção brasileira, engajada política e ideologicamente.

Outro movimento muito importante dentro do cinema moderno e com o qual podemos relacionar o cinema de dispositivo é o chamado Cinema-Verdade. Neste

cinema, há um movimento de aproximação e contato entre o documentário e o objeto documentado semelhante ao que acontece nos filmes-dispositivo. (MIGLIORIN, 2005).

Parte-se de um cinema com premissa não-intervencionista e observadora para um cinema que se envolve, que interfere, que reage, cujas marcas de sua ação no registro da realidade são visíveis. Essa ideia de intervenção do realizador, prática da subjetividade e interação com o acaso fica conhecida e ganha o mundo pela obra de Jean Rouch.

O questionamento da possibilidade de narrar o real, aberta por Rouch, vai, durante as décadas seguintes, se radicalizar e se constituir não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma freqüente relação de negatividade. No filme de Rouch, a imagem rompe com um ideal verista mas, diferentemente do cinema que aqui trabalhamos, o cinema-verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado. (MIGLIORIN, 2005)

Um dos diferenciais entre essas produções de Jean Rouch e a produção documentária contemporânea se dá, dentre outros fatores, a partir da nossa cultura visual, que é bem diferente da da época. Dentro dessa cultura visual, pode-se pensar na relação que temos com as imagens que vemos e com a produção de imagens, sejam ou não feitas por nós. “Se compararmos o efeito da presença de uma câmera em um determinado ambiente, na época em que Rouch e Morin realizaram as primeiras experiências de cinema-verdade e o efeito deste aparato hoje, podemos perceber que há uma significativa transformação(...)” (MIGLIORIN, 2005).

Não mudou apenas a forma como as pessoas se relacionam com os aparatos técnicos, mudou também a forma com que as imagens são produzidas na contemporaneidade em relação ao fim que será dado para elas e o relacionamento que será desenvolvido com essas imagens. W. J. T. Mitchell (1994) vai denominar de “virada pictórica” (pictorial turn) essas mudanças na cultura visual contemporânea em relação a momentos em que não experimentavam de uma massiva produção imagética e visual.

Cezar Migliorin (2005) aponta três importantes fatores de diferenciação entre os filmes do cinema-verdade e os filmes-dispositivo. O primeiro fator seria a própria relação visual naturalizada com as imagens e um maior conhecimento sobre os usos e apropriações, além das formas de fazer sentido. Assim, tem-se agora a cultura da imagem por todas as partes, câmeras privadas e particulares nos cercam e naturalizam

esse processo que até alguns anos era da ordem do diferente. Isso faz, ainda, com que as pessoas criem personas para lidarem com esses aparatos de representação do eu.

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: exagerar na história, pensar no ritmo mais apropriado para a TV (toda câmera é uma câmera de TV). 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)

A outra diferença apontada diz respeito ao próprio questionamento do realizador quanto ao fazer fílmico, uma vez que vivemos num mundo em que tudo é filmado, em que estamos expostos a esses aparatos de vigilância. A terceira e última diferença apontada é a do direito de imagem, tema bastante discutido na contemporaneidade e que se relaciona diretamente com a subjetividade e a regulamentação de realização de imagens.

A utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação. É dessa criação de efeitos imponderáveis, de verdadeiros acontecimentos, que surge a invenção de mundos possíveis com esta prática audiovisual. Mundos que não se constituem como desdobramentos em profundidade do que já conhecemos, mas que são ampliações em extensão de possibilidades de cruzamentos de subjetividades e potências de invenção. (MIGLIORIN, 2005)

As imagens documentárias realizadas via dispositivo vão proporcionar uma experiência que tenta escapar às roteirizações. Os dispositivos são pensados aqui a partir do conceito que Deleuze formula, como agenciamentos.

CAPÍTULO 2 – ACERCA DO PROCESSO

2.1 Caminhos em construção

Estudar filmes-dispositivo é, numa perspectiva expandida, estudar algo em processo, algo que é da esfera do acontecimento, que se constrói todas as vezes que se ativa diante dos olhos de seus espectadores. Mais que isso, ao analisarmos a construção e formulação desses dispositivos, tentamos compreender os percursos trilhados em suas produções, os conceitos adotados e as regras estabelecidas por cada um desses dispositivos que são únicos, formulados segundo a especificidade de cada um dos filmes com eles elaborados.

33 (2003) e *Filmefobia* (2009) trazem consigo, além da assinatura do mesmo diretor, outra coisa em comum: ambos tem diários sobre suas produções, com relatos a respeito da realização de suas cenas, informações de bastidores. Esses diários, de uma maneira quase paradoxal, compõem uma esfera extracampo com algo que está em quadro. Trazem uma nova camada narrativa, acrescentam outra dimensão diegético-textual às produções, uma vez que se somam aos filmes, se integram a eles.

São escritas realizadas concomitantemente ao processo de filmagens, fazem elas próprias parte dos filmes com os quais se referenciam. Os diários podem ser considerados documentos de processo, a partir da terminologia proposta por Cecília Almeida Salles para designar de maneira mais ampla os objetos que fazem parte de estudos de uma crítica de processo.

Dessa forma, como o propósito da presente pesquisa é fazer uma análise do dispositivo fílmico que motiva uma narrativa nos filmes que constituem o *corpus* e como se entende que esses relatos dos diários integram esses dispositivos formulados, este capítulo visa a estabelecer uma relação entre análise de dispositivo e crítica de processo. Como dito anteriormente, visto sob a ótica de sua constituição, os dispositivos fílmicos podem ser compreendidos como algo em continuum, em andamento, algo dinâmico.

Ao falarmos do processo de criação como um processo sógnico (em termos peirceanos) estamos falando do inacabamento intrínseco a

todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse – seja uma fotografia, uma escultura ou um artigo científico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. (SALLES e CARDOSO, 2007)

Explicitadores desse processo e integrantes desses dispositivos, os diários de bordo escritos durante as filmagens serão o ponto de partida para essa análise mais específica do *corpus*, vistos como *o processo como obra*, a partir da conceituação feita por Jean-Claude Bernardet (2003) e por Cecília Almeida Salles (2008).

Para pensarmos de que forma o dispositivo opera como processo, mais propriamente como obra em processo, operamos à análise de *Um Passaporte Húngaro* (2003), da realizadora Sandra Kogut. Contemporâneo ao lançamento de *33, Passaporte...* levanta questões interessantes acerca do dispositivo e sua relação com o processo, questões que serão, no capítulo seguinte, trabalhadas dentro da análise dos dispositivos de *33* e *Filmefobia*.

Antes de iniciarmos a análise desse material, é preciso que tracemos um percurso teórico-metodológico que norteará essa análise. Partiremos dos estudos de crítica genética àqueles que se encarregam de uma crítica de processo, que ampliam essa percepção, como nas obras de Cecília Almeida Salles, Jean-Claude Bernardet, dentre outros.

Há alguns anos os estudos de Crítica Genética se propõe a estudar, a partir de rascunhos, anotações, registros de produção o processo de criação de obras, com um foco mais específico para as obras literárias, é bem verdade, mas dando margem ao pensamento teórico-crítico da criação em outras áreas e outros tipos de produção.

O termo Crítica Genética vem da necessidade de se estabelecer a gênese daquela obra. A partir da obra pronta, redescobrir os caminhos trilhados que levaram à sua finalização. Uma abordagem crítica que procura discernir algumas características específicas da produção criativa, ou seja, que pretende entender os procedimentos que tornam essa construção possível. (SALLES e CARDOSO, 2007a)

Cecília Almeida Salles (2008) avança na discussão a respeito desses estudos processuais e propõe uma crítica de processo que vá além da abordagem retrospectiva da crítica genética. Sua proposição visa a tratar o processo criativo artístico, em especial

na produção contemporânea, com o intuito de dar a esses trabalhos e pesquisas - caracterizados pelo seu dinamismo - “um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes.”(p.16).

Dessa forma, além de pensar a obra de arte, é preciso pensar também novas metodologias que deem conta da variedade de obras, para acompanhar esses variados processos de criação.

Esta multiplicidade das obras envolve, entre tantas outras questões, uma complexa relação entre processo e obra, que tem alguns desdobramentos que merecem atenção especial do crítico, como, por exemplo, interface dos meios, interatividade, dinamicidade, inacabamento, não-linearidade e ausência de hierarquia. (SALLES, 2007: 124-125)

Para compreender os processos de construção de uma obra, é importante a incorporação do conceito de rede, uma vez que a utilização desse conceito rompe com hierarquias e dicotomias. Com o conceito de rede há uma difusão maior de ideias e uma expansão da variedade de fatores a serem considerados na hora da análise.

A autora ainda aponta que tal conceito

parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não-linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. (SALLES, 2008:17-18)

No website desenvolvido por Cecília Almeida Salles para o projeto intitulado Redes da Criação⁵, processo de criação é descrito como:

Percurso sensível e intelectual de construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos que pode ser descrito, numa perspectiva semiótica, como movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. Um processo contínuo sem um ponto inicial, nem final. Um percurso de construção inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista.

⁵O texto citado é parte integrante do website Redes da Criação e está disposto na área de verbetes do site. Disponível em <<http://www.redesdecriacao.org.br/?verbeta=36>>, acessado em 20 de dezembro de 2010.

A partir dessa definição e acompanhando a perspectiva dos estudos de crítica de processo é possível apontar três tendências que podem ser abordadas para se trabalhar com a relação entre obra e processo: o estudo do processo da obra, o processo como obra e a obra como processo.

A primeira tendência, a que diz respeito ao *estudo do processo da obra*, seria o modelo clássico adotado nos estudos de crítica genética de uma maneira geral. Nessa tendência, os críticos se valem de fragmentos do processo criativo daquela obra: rascunhos, desenhos, anotações, etc., para desenvolverem um pensamento crítico acerca das possibilidades criativas e percursos trilhados até chegarem a uma obra passível de apresentação ao público.

Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista. (...) Uma abordagem cultural em diálogo com interrogações contemporâneas, que encontra eco nas ciências que discutem verdades inseridas em seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais. (SALES E CARDOSO, 2007a)

A outra forma de relação entre obra e processo que podemos perceber diz respeito ao *processo como obra*. Entender o processo como obra tem a ver com uma tendência contemporânea de produção em que o processo se perfaz da própria obra. Como exemplo disso, Jean-Claude Bernardet (2003) cita a instalação realizada a partir dos copiões com mais de 130 horas de material gravado para o filme *No Quarto da Wanda* (2000), do diretor português Pedro Costa. A instalação citada, por mais que contenha o registro das filmagens, bastidores, se constitui numa obra autônoma, relacionada ao filme, mas independente do filme para existir.

Como terceira e última tendência, temos a *obra como processo*. Essa relação da obra como processo tem a ver com o registro do processo de criação, recursos de metalinguagem e metadiscursividade dentro das obras. As obras como processo vão incorporar evidência dessa criação, vão explicitar o processo.

Pode-se, portanto, identificar nos filmes-dispositivo, mais especificamente nos que serão analisados nesta pesquisa, essa característica de *obras como processo*. Isso fica claro uma vez que há incorporada na própria natureza do dispositivo essa noção processual e metalinguística.

Pode-se dizer que as obras como processo são aquelas que dão conta muito mais das paisagens encontradas pelo meio do caminho, deixando de lado o destino a ser alcançado, uma vez que estão sempre abertas às possibilidades. Aqui tem-se uma compreensão mais clara da relação entre dispositivo e acontecimento que Cezar Migliorin (2005), a partir da noção de acontecimento em Deleuze (1969), traça ao se referir aos eventos que ocorrem quando da ativação de um dispositivo.

O surgimento de acontecimentos a partir de um dispositivo pressupõe um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassem suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável. A ideia fundamental da utilização de dispositivo está na possibilidade da arte enxergar e criar o mundo a partir de uma desprogramação.(MIGLIORIN, 2005)

Para a presente pesquisa, os conceitos de *processo como obra* e *obra como processo* serão caros para um entendimento que dê conta da relação que essas obras têm com a instância processual nelas presente.

2.2 O processo como obra

Acerca da discussão em torno de processo e obra, é interessante observar o texto de Jean-Claude Bernardet (2003), em que ele fala não apenas do processo criativo mais também da constituição da própria obra a partir do processo.

Bernardet denomina estética do esboço, uma estética baseada na evocação e na sugestão, no laconismo de elementos processuais, uma forma de deixar que o espectador complete os espaços, uma proposição estética reflexiva. "Do que se trata? De apresentar elementos visuais e sonoros, verbais ou não. Esses elementos são justapostos sem que se estabeleçam entre eles inter-relações fixas e precisas. São materiais temáticos ou formais que permitem ao espectador construir conexões."

Há ainda uma espécie de pacto de co-criação, uma vez que o(s) sentido(s) da obra vem em consonância com a interação que o espectador tem com ela. Não há apenas um sentido uno e finito. O que há são experiências, um compartilhamento sensorial e cognitivo que demanda do espectador essa participação. É no fruir dessa obra que a obra acontece, é pela descoberta, pela sensorialidade que o sentido se faz mostrar.

Bernardet (2003) ainda salienta o caráter de ressignificação constante da obra, uma vez que para cada espectador a obra significará de uma maneira, e para um mesmo espectador a relação com a obra estará em constante atualização de sentido, uma vez que não há esse sentido fechado e estrito. Uma estética dos possíveis.

Uma certa opacidade estimula o espectador a construir conexões, trabalho que será ainda mais estimulado/estimulante se os materiais apresentados forem heterogêneos, díspares. E isso sem que nunca se chegue a uma conclusão que possa parecer correta ou definitiva. Simplesmente a apresentação dos materiais propõe uma área de atuação ao espectador, cujo trabalho pode lhe proporcionar intensa emoção estética, bem como discursos, falas a respeito. E, como não há conclusão a que chegar, esse relacionamento entre espectador e obra a rigor não tem fim. (BERNARDET, 2003)

Como o próprio autor destaca, essa noção de co-criação com o espectador e da estética do esboço acabam, no entanto, por fazer-nos rever o paradigma da arte que desde tempos longínquos trata da noção de obra como algo finalizado, acabado. Mas, e o que fazer com as obras que vemos na contemporaneidade que se baseiam justamente no conceito de não finitude, de co-participação significativa do espectador, que não tem um sentido uno e acabado? Elas continuam sendo obras? O que de fato é uma obra?

Assim como a forma como nos relacionamos com o mundo, as imagens, sons, representações, identidades tem mudado, assim também há uma reconfiguração do conceito de obra. "A obra não é o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização, ela é o próprio processo de criação."(BERNARDET, 2003). Como Cecília Almeida Salles (2008) aponta, a obra é algo que se conjuga, que se faz no tempo gerúndio, num movimento contínuo e não estanque.

No entanto, a aparição de bastidores num filme, evidências metalinguísticas, não podendo ser considerados processo como obra.

Esclareçamos que o processo de criação considerado como obra é totalmente diferente das obras concluídas que de algum modo incorporam referência a sua feitura ou ao dispositivo construtivo que as sustenta, como os filmes metacinematográficos, que nos mostram uma câmera ou um ator ensaiando, ou a pintura que constrói um quadro dentro do quadro a partir de uma janela ou um espelho.(BERNARDET, 2003)

Como citamos anteriormente, Jean-Claude Bernardet (2003), em seu texto *O Processo como obra*, faz uma relação entre No Quarto da Wanda e uma instalação feita com os copiões do filme. Ele estabelece uma relação de processo como obra uma vez que o material bruto passou a ser exposto, há uma interconexão entre filme e instalação e uma independência, mesmo uma diferenciação temporal entre ambas as obras.

Seguindo esse raciocínio podemos tomar também os diários feitos para 33 e Filmfobia. Um fato interessante que acompanha os filmes de Kiko Goifman a serem analisados nesta pesquisa é que tanto em 33 como em Filmfobia há diários de bordo, por assim dizer. Esses diários estão dispostos na forma de blogs (hipertextos) e dão conta dos bastidores e caminhos da produção dos filmes. Os diários trazem consigo uma instância de memória, além da questão processual a que suas narrativas se fiam.

O que há ali é uma relação de processo como obra, que por sua vez se relaciona com uma obra de processo, desenvolve indentações com essa obra de processo, mas se constitui num processo como obra. Os textos dos diários de produção relatam a produção dos filmes, mas existem eles mesmo como obra, nessa função processual para a qual foram formulados. São eles os evidenciadores de processos. Pelas entrelinhas, formatos dos relatos, imagens, legendas, que essa obra vai sendo construída e se alimenta de uma outra obra, o filme que está em produção e se constitui numa obra de processo.

Há uma espécie de mutualismo entre os diários e os filmes, em que um renova o outro, e por sua vez ambos são renovados pelo espectador/leitor que tem acesso ou ao filme ou aos hipertextos ou a ambas as obras. E a cada novo contato essa obra vai sendo renovada, vai resignificando-se para o espectador, mas sem nunca chegar a um significado derradeiro, sem nunca exaurir as suas possibilidades.

O fato de Kiko Goifman se valer do hipertexto como meio e formato textual evidencia e demonstra uma deslinearização de exposição das ideias, uma dessequenciação desse texto, desse pensamento expresso. A primeira evidência da quebra de sequência reside no caráter decrescente do texto na plataforma hipertextual.

No caso de *Filmefobia* (2009), há uma antecipação dos fatos proporcionada pela natureza do formato blog, que apresenta primeiro as últimas postagens. Interessante notar que as narrativas contidas no blog de *Filmefobia* se apresentam como uma segunda camada narrativa do filme cujo processo produtivo/criativo *Filmefobia* documenta e registra, dessa forma podemos mesmo nos referir ao blog como sendo um registro indicial da existência de tal filme, uma tentativa de firmá-lo no estatuto do real, dar a crer que todos os fatos que compõem o filme de Goifman são fruto de um filme primeiro, um filme original dirigido por Jean Claude.

Quando Hilton Lacerda escreve o diário de filmagens e narra o filme de Jean-Claude, ele narra também o filme de Goifman e transforma este hipertexto numa camada narrativa que aparece num extracampo, num prolongamento de atos de *Filmefobia* e ainda num grande spoiler dos acontecimentos vindouros do filme, haja vista a última postagem dar conta do encerramento das atividades do filme que deveria estar em fase de pós-produção, mas que nunca chegaria a ser. A própria nomenclatura da postagem aponta para essa não-concretude: “24º dia – parte 1 – Em Volta”.

Há quem diga que a graça dos filmes e dos romances está em se chegar ao final, há inclusive quem avance páginas ou cenas para saciar sua vontade de desfecho. Com a proposta dos diários de filmagem que Kiko Goifman adota tanto em *Filmefobia* quanto em 33, há uma desnaturalização do processo tradicional, uma frustração dos anseios daqueles que se interessam pelo final das coisas. Com essa atitude de antecipar os fatos, há uma explícita declaração de preocupação não com o desfecho, mas com o caminho percorrido, com o processo.

Essa preocupação com o processo é explicitada durante todo o filme, apesar da superposição de camadas narrativas, em que filme documentado e documentário estão unidos e praticamente indistinguíveis. Importante ainda notar o caráter pré-filmico do hipertexto, que não somente expõe o plot do filme, mas também é construído concomitantemente ao processo de gravação/produção do filme, com postagens que acompanham o *day-by-day* e seus desdobramentos.

O blog explicita a narrativa, os personagens, os fatos, imagens. Em termos de dispositivo, se fôssemos comparar o dispositivo adotado por Goifman com o descrito por Baudry, poderíamos dizer que o dispositivo de Goifman frustra expectativas, quebra a aura sacra do cinema, ao antecipar fatos e detalhar minúcias.

Interessante reparar que assim como o copião de No Quarto da Wanda é editado em pouco mais de 3 horas de filme, o diário de 33 é editado e vira off do filme, com pouco mais de uma hora de duração. Os diários de 33 e Filmefobia se assemelham a diários de campo, registro de percurso, reminiscências. Os diários são escritos em primeira pessoa, com um traço marcante de subjetividade.

Em 33, o próprio Kiko Goifman narra a busca pela mãe e a realização do projeto. Em Filmefobia, o roteirista de Filmefobia-filme, Hilton Lacerda, é o narrador desses registros do processo de produção. Interessante perceber as características de ambos os diários compreendendo o local no espaço e no tempo em que foram feitos.

Se pararmos para pensar na época em que esse diário foi escrito, podemos perceber que isso era uma característica da produção de diários online (blogs) da época, pelos idos de 2001. O próprio site do filme, onde o diário está hospedado, tem esse índice temporal na sua formatação. Para os recursos da época em termos de produção de páginas na internet, pode-se considerar até sofisticado o recurso (hoje em dia quase em desuso) das animações em flash e menus rotativos.

Já em Filmefobia, os relatos são repletos de informação visual adicional aos textos. Os textos relatam o dia-a-dia das filmagens, os enfrentamentos com a equipe e os personagens, as decisões, a relação com o diretor. A essas informações se juntam umas série de imagens de bastidores e de cenas, que posteriormente até vão ser usada por diversos sites e blogs por ocasião do lançamento do filme de Kiko Goifman.

Tem uns anos li em algum lugar que agora não recordo uma frase atribuída a Carlos Drummond de Andrade a respeito de diários. A frase era algo como "todo diário é escrito para ser lido". Se a frase é do autor itabirano não consegui confirmar, mas há algo de verdade nesta frase, uma vez que os diários serão lidos mesmo que apenas pelos seus próprios autores em um momento diferenciado daquele da escrita, mas serão lidos.

Lembrei dessa frase ao analisar os diários de produção dos filmes 33 e Filmefobia, uma vez que, diferentemente dos diários de papel a que a frase se refere mais especificamente, ambos os registros são feitos em meio virtual e subvertem a natureza de segredo dos relatos em papel.

Ao longo da história, o diário íntimo sempre funcionou como uma reserva de memória pessoal, e muitas vezes até pública. Era o guarda-memória de uma fase de vida, de uma maneira de pensar e de agir, uma forma de mostrar como os acontecimentos daquele momento se refletiram naquele indivíduo. (SCHITTINE, 2004: 130)

O uso dos diários virtuais traz um desejo de compartilhamento e exposição dos relatos. Relatos que não deixam de ser íntimos, subjetivos, haja vista serem narrados em primeira pessoa, mas que passam a ser compartilhados, a desfrutarem de uma interação com quem está do outro lado da tela.

Quando o diário de 33 foi escrito, em 2001, os blogs haviam chegado fazia pouco tempo no Brasil e se constituíam numa atualização dos diários convencionais. Alguns poucos sites ofereciam o serviço, sendo que apenas um desses serviços, o Blig, era em português. "O fenômeno começou a se desenrolar no Brasil por volta do início do ano 2000, embora já tivesse surgido em outros países, e recebeu o nome de blog, criado pelos próprios praticantes do gênero (...)." (p.12).

Entre o diário de 33 e o de Filmefobia há uma separação de 6 anos e uma série de diferenças entre composição e função dos escritos. Em 33, juntamente com o relato do projeto, há uma escritura íntima, um relato autobiográfico que vai se desenrolando e se apresentando pelos 33 dias ali narrados pelo realizador Kiko Goifman. No diário de 33, tem-se um padrão de bloco de notas, com uma fonte courier new, texto branco em fundo preto, sem nenhuma adição de imagens ou qualquer outro elemento além do texto.

Há a restrição técnica que as produções hipertextuais impunham, como exemplo disso a inserção de fotos, que no site do projeto estão hospedadas em local separado dos relatos. Outra coisa interessante é o formato do diário, organizado num link dentro do site do filme, separada em 33 dias, cada um podendo ser acessado separadamente. A forma de participação do público leitor também é outra datação da produção.

À época de realização do projeto, os contatos com o realizador se davam todos por meio de e-mails, contatos que estavam disponíveis na página do projeto. No décimo quarto dia, Kiko Goifman relata:

Recebi um e-mail de um leitor desse diário. É José Antônio Bicalho. Ele me sugeriu que procurasse um senhor chamado Manoel Higino. Um velhinho simpático assessor de imprensa da Santa Casa de Misericórdia. O local onde eu nasci. José e Manoel trabalharam juntos no Jornal de Minas. Vou pedir ajuda para mexer nos arquivos. O leitor me autorizou que eu dissesse que sou amigo dele. (Diário 14)

O diário de bordo de *Filmefobia*, escrito em 2007, traz relatos também em primeira pessoa, mas diferentemente de 33, esses relatos não são autobiográficos ou íntimos. Trata-se da narração das experiências do roteirista de *filmefobia*, Hilton Lacerda, durante as gravações, em que Lacerda - numa atividade complementar ao movimento realizado por Kiko Goifman com o *Filmefobia-Making of* - vai expor os bastidores das gravações, da realização do filme, impressões, julgamentos, opiniões.

Quanto à estrutura desse diário, diferentemente de 33, está disposto em formato de blog mais próximo aos moldes atuais de web 2.0⁶. Os relatos estão amplamente ilustrados por fotos, sejam elas frames do filme ou registros feitos por Cris Bierrenbach. Outra diferença é a interação com os leitores que acontece por meio dos comentários.

Para cada post há um link de comentários disponível e várias postagens receberam participação do público. Uma das coisas interessantes desse sistema de comentários é a relação com os leitores ainda durante a escritura do diário, a troca de impressões e opiniões. Há também a possibilidade de comentários pós-finalização do projeto, o que faz com que essa seja uma obra sempre em curso, com possíveis co-participações.

Apesar das diferenças, ambos os diários possuem características em comum como a relação que têm com o projeto a que estão vinculados, o uso como relato de processo criativo dos filmes e sua função como processo como obra. Os diários se constituem em produções autônomas e independentes dos filmes, apesar de se remeterem a eles. Os diários estão publicados em meio físico distinto e antes mesmo da obra filmica a que se referem já estavam no ar.

Ambas as obras 33 e *Filmefobia* – filmes e diários - vão trabalhar com instâncias da memória, com recursos de história oral e baseados nas experiências que os personagens abordados vão relatar. Há nessas produções artísticas uma preocupação que se apresenta entre os limites da memória e do esquecimento.

Cecília Almeida Salles (2008), a partir do pensamento de Iuri Lotman e Jerusa Pires Ferreira, estabelece uma relação entre cultura e memória e os processos de criação que se inserem “nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o

⁶ A web 2.0 é assim chamada por se crer numa nova versão de desenvolvimento na rede mundial de computadores. A característica mais marcante está no potencial de interação entre os usuários.

esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos.” (p.67)

Ao realizar os projetos de 33 e *Filmefobia*, Kiko Goifman – e sua equipe, que fique claro - trabalha com as memórias e lembranças daqueles que ele entrevista. Em 33, ele trabalha com as lembranças de seus familiares e pessoas que possam estar envolvidas em seu processo de adoção e é por meio desses relatos que ele constitui o diário.

Em *Filmefobia*, há toda uma relação entre as fobias e o que os fóbicos pensavam serem os gatilhos para os seus medos. O diário de campo de *Filmefobia*, narrado por Hilton Lacerda, traz ainda essa necessidade de memória do autor em relação aos fatos que se sucedem durante a realização das filmagens, uma necessidade de não deixar os acontecimentos se perderem, caírem no esquecimento.

E se pensarmos que do *filmefobia* as únicas coisas que temos são os relatos de Hilton e os trechos de imagens que compõem o filme de Kiko Goifman, é possível visualizar mais claramente esse paradigma entre lembrança e esquecimento que está inserido nesse processo de criação.

Ao falar de esquecimento (estratégias que proporcionam lembranças e outras que propiciam esquecimento), de conservação, transmissão e atualização de textos, estamos discutindo também modos de desenvolvimento do pensamento do indivíduo e de suas lembranças, uma das matérias-primas da criação. (SALLES, 2008: 67)

Para Cecília Almeida Salles, o papel das anotações, desses recursos de que se valem os artistas durante o processo de criação de suas obras tem um papel fundamental na compreensão desse processo. As anotações e os recursos de memória unem fatores cognitivos, perceptivos, sensíveis, temporais e sensoriais. Essas anotações têm, dentre outras, a função de preservar esses instantes de memória, “um modo de fazer durar esse instante e driblar o esquecimento.” (p.68)

Essas memórias, que aqui aparecem em forma de diários, podem ser vistas como explicitadores dos processos criativos e reflexões de seus autores, além de poderem ser vistas como documentos desse processo a partir da visão subjetiva de seus autores, o que faz pensar esses documentos como “lembranças materializadas” e, por sua vez,

conectadas à experiência de seus autores, uma atividade que vincula as lembranças aos seus autores. (SALLES, 2008).

Como forma de compreender a organização e a narrativa desses diários, além de agregar a essa análise um tom mais didático, procederemos à análise dos diários separadamente e um pouco de suas relações com os filmes.

2.2.1 Um, dois, trinta e três

Escrito em 2001, o diário de 33 começa com uma postagem intitulada “Diário 01 – De boca seca”. Nessa postagem Kiko Goifman começa falando de sua ressaca (o que dá sentido ao título do post) e os caminhos que aquele diários pretende seguir. Faz ainda a apresentação do projeto geral de 33: a procura pela mãe biológica desconhecida e a realização de uma produção documentária dessa busca.

Nos próximos 33 dias farei um diário. A proposta em poucas palavras: não conheço minha mãe biológica, nem pai, nem tia. Farei um documentário sobre a busca dessa mãe. Ao mesmo tempo escreverei um diário online da procura. Estarei com uma boca menos seca que a de hoje. Meu objetivo progressivo é ir enxugando esse texto que será, por razões óbvias, na primeira pessoa do singular. (Diário 01 – De boca seca)

O diário é composto por trinta e três postagens com tamanhos variados. Os textos são narrados em primeira pessoa e, mesmo sendo escritos para uma audiência, apresentam relatos de foro íntimo da vida do realizador e reflexões em torno do projeto que está em curso.



Figura 1 – Vista da organização dos dias no diário

As temáticas têm sempre a ver com essa busca, essa faceta detetivesca que Kiko Goifman assume ao começar a passear pelos fios de memória daqueles que estiveram envolvidos em seu processo de adoção. Há ainda as conversas com os detetives e os “ensinamentos” desse ofício que são repassados pelos profissionais com que Goifman tem contato.

Dessa forma, pode-se dizer que o diário é um processo como obra e essa construção da obra vai se dando à medida que os dias do projeto vão se passando e novos relatos vão sendo colocados no ar, para usar a terminologia de Cecília Almeida Salles (2008), novas etapas dessa obra em curso vão sendo dadas a conhecer ao público.

Durante a sua procura, Kiko Goifman vai trilhar os caminhos apontados pelos depoimentos dos personagens entrevistados: a babá cartomante, sua irmã mais velha Márcia, sua mãe Berta e sua tia Eva; o detetive Carlos, o detetive Ricardo, o detetive evangélico; o porteiro do edifício Dona Genoveva; o médico diretor da Santa Casa; o filho da senhora espírita.

A partir dos relatos desses personagens, Goifman vai construindo um mosaico de impressões e tentando encaixar pistas, avivar relatos de memória, juntar peças de um quebra-cabeças iniciado há 33 anos. Vai ainda tentando seguir com o dispositivo criado por ele para abordar o assunto, se apegando ao dispositivo como metodologia e seguindo seus instintos detetivescos como método.

Um traço característico ao dispositivo criado e que, por sua vez, se torna característica também do diário é o limite entre controle e descontrole, essa relação limítrofe em que o autor se sente no controle em um momento para logo em seguida perceber que o que presumia como sendo seu modo de controle se revela em uma instância de descontrole das peças que estão em jogo.

Exemplo disso está nos dias em que Kiko tenta prever o que vem a seguir no projeto, seja uma entrevista, seja uma provável descoberta, e se depara com um revés dos fatos no dia seguinte. Isso é perceptível logo nos primeiros dias de relato, em que ele tem uma entrevista agendada com uma detetive chamada de Dr. Judith. Tudo está certo, a entrevista é anunciada para o dia seguinte, mas ela acaba por não acontecer. O trecho abaixo se refere a este dia, em que tanto o processo é apresentado como também o próprio dispositivo.

Achei que as coisas não iam dar certo hoje. Depois da chuva da manhã estou no escritório da detetive que vou entrevistar. Mais generoso do que eu previa, logo acenei para uma câmera de vigilância. Fui cumprimentado por um senhor de terno, na faixa de seus cinquenta anos, que sussurrava em um celular. Perguntei pela entrevistada e ele apontou para uma sala. Da porta, ela fez cara de susto e parecia não estar lembrada de nossa conversa telefônica. Realmente as coisas não iam dar certo. (Diário 03 - Primeiro Teste - Dr. Carlos)

No primeiro dia de diário, Kiko antecipa as etapas do projeto 33, mais especificamente a primeira semana de trabalho. É importante observar como, a partir desse primeiro dia de relatos, há uma explicitação de tudo o que deverá acontecer, pelo menos uma previsão desses acontecimentos e a forma como o autor espera gerenciar a criação da obra.

Um dos objetivos do autor é travar contato com detetives, sejam eles reais ou ficcionais, e ouvir algumas lições de como se encontra uma mãe biológica desconhecida. Goifman acaba por tornar-se ele próprio num detetive, montando sua persona a partir de conversas entre os investigadores reais e aqueles com que ele tem contato na ficção. Há uma clara inspiração nas narrativas policiais, um diálogo frequente entre os resultados da busca do documentarista e os relatos ficcionais.

Aqui também será um espaço para comentários sobre detetives de ficção. Sujeitos errantes com muitas manias, entre elas o gosto pelo

álcool que faz chamar para o primeiro plano minha dor de cabeça. Personagens criados por Dashiell Hammett e Raymond Chandler até Manuel Vázquez Montalbán e o brasileiro Luiz Alfredo Garcia-Roza. De James Ellroy partilho a busca de uma história materna mas fico devendo no tom trágico. (Diário 01 – De boca seca)

Há uma exposição de seu *modus operandi* e dos sentimentos que estão envolvidos no processo. Apesar de ser uma procura pela mãe desaparecida e desconhecida, mas que tantas elucubrações estimula, o narrador tenta deixar claro já no começo do diário que as subjetividades serão óbvias e presentes, mas as sentimentalidades não. Dessa forma, o artista traça as bases não só para seus escritos, mas para o projeto 33 por inteiro, para o dispositivo por ele formulado.

Pode-se pensar ainda que este primeiro dia de contato dá ao leitor do outro lado da tela os traços de personalidade que definirão os escritos desse artista. Há uma linha de limite traçada, uma definição dos elementos que compõem esse relacionamento que se inicia ali com os leitores.

É uma das instâncias do controle que o realizador tem sobre o dispositivo, um limite até onde ele irá se expor, deixar-se saber. O autor dará ao público as informações que julga necessária à compreensão do projeto, por mais que outras informações possam ser inferidas ou obtidas ao longo das postagens. De posse dessas informações, o leitor seguirá com a leitura do diário introduzida e balizada.

Junto com as informações acerca de quem é Kiko Goifman, o texto ainda traz elementos de sarcasmo e ironia, linguagem despojada, como numa forma de efetivar a promessa já feita ao público: nenhuma melosidade ou sentimentalismos.

O mais interessante do diário de 33 é observar o detalhamento que ele faz da elaboração do filme. Os caminhos trilhados, as investidas que não deram certo, os personagens que não quiseram participar, os personagens com quem ele falou, coletou boas histórias e que não foram para o filme.

Pelas “páginas” do diário encontramos o processo de criação exposto ao olhos daqueles que acompanharam a busca e a criação das obra diário e filme, mas também daqueles que tiveram acesso ao conteúdo desse diário a partir do lançamento do filme e visualização do site do projeto que, ao contrário do que veremos em *Filmefobia*, concentra site, divulgação e diário num só ambiente virtual.



Figura 2 – Captura de tela do site de 33

A partir do segundo dia de diário, Kiko vai narrar como se deu o contato com os detetives, de que forma encontrou esses profissionais. Sabendo que não dará de cara com nenhum Kojac⁷ ou Jack Malone⁸, ele antecipa as expectativas para esses encontros, além de mostrar como se deu essa busca por personagens especializados no ofício de investigar e bisbilhotar a vida dos outros. A apresentação dessa ‘metodologia’ é introduzida por um texto de Dashiell Hammet, o que acentua ainda mais o contraste entre detetives da ficção e da realidade.

No projeto 33 vou farejar por vias tortas. Detetives tropicais. A idéia: formar um desorganizado exército de investigadores que sugerirão caminhos para que eu ache a mãe biológica. Eles não irão na busca. A fórmula é simples: abro o jornal aos domingos - escolho os detetives - apresento as pistas (e a ausência delas) - gravo seus depoimentos. Depois vou atrás. Letra D nos classificados. Seção de Diversos, Disque Dinheiro, Despachantes e Detetives. Ligo e um deles topa falar

⁷ Theo Kojak foi um famoso detetive de TV que tinha como marcas registradas ser careca, chupar pirulito de cereja e investigar intensamente os casos que pegava e até atuar nos limites da lei. A série era exibida pela CBS entre 1973 e 1978 e foi estrelada por Telly Savalas. Em 2005, a USA Network fez um remake da série com Ving Rhames no papel de Kojak. Disponível em <<http://www.usanetwork.com/series/kojak/flash.html>>

⁸ Agente Especial John “Jack” Malone é um investigador do FBI na série Desaparecidos (Without a trace). Jack faz tudo para encontrar as pessoas desaparecidas e prender os responsáveis. A série é uma produção da CBS e é exibida no canal SBT.

no primeiro contato. O voyeur que também é o exibicionista. Resolve qualquer parada.

Neste segundo dia do diário, percebe-se um anseio do autor por estabelecer um caminho a ser seguido. No entanto, como característica do seu próprio cinema e da produção contemporânea, há um desejo de que esse caminho seja desenvolvido em conjunto com os personagens entrevistados, a partir não somente de pistas, mas também das orientações, sendo guiado pelos conselhos dessas pessoas, desenvolvendo um caminho de acordo com o que essas pessoas falam, suas metodologias e métodos.

O texto deixa transparecer, ainda, uma vontade de testar seus entrevistados, colocando-os em contato com as teorias extraídas dos livros de detetive que Kiko tem tomado para si quase como bíblias.

Vou apresentar aos detetives estratégias furtadas da literatura americana e ver no que dá. Será possível o nexu entre manuais de bancas de jornal, cursos por correspondência e a lógica dedutiva dos clássicos? Como obter informações e abordar desconhecidos? Técnicas de entrevistas. Disfarces tropicais e tecnologia barata. Como convencer alguém a falar? Conto com os detetives nesta. Não investigo crime algum mas vou invadir a vida de uma pessoa - a mãe - que talvez não queira. Isso traz angústia. (Diário 02)

O trecho acima indica uma coisa bem interessante quanto aos planos feitos para o projeto. Novamente tem-se aqui uma necessidade de controle do realizador que será posta à prova com a continuação de ativação desse dispositivo. Acontece que Kiko pressupõe realmente que irá encontrar a sua mãe biológica, que o projeto 33, além de uma trajetória de auto-descobrimto e desenvolvimento de um projeto artístico, terá sucesso em sua busca e finalizará essa procura.

No entanto, a todo momento o descontrolo que o realizador tem sobre o dispositivo bate à porta. Todos os dias narram encontros e relações com os personagens do projeto, e há até a narração de não-encontros, como é o caso do detetive cheio de heterônimos que não aparece para a entrevista e finge, a cada novo telefonema de Kiko ser um pessoa diferente. Esse dia, tecnicamente infrutífero para o projeto do filme, poderia ter ficado de fora dos registros, mas como o diário se constitui ele também uma

obra em realização, rende material excelente para que conheçamos mais essa pessoa trazida para dentro dessa rede de criação que vai se estabelecendo. Um caminho que se sabe o começo, mas não se sabe o fim, como bem sintetiza um dos detetives com quem Goifman conversou.

O que está em construção não é somente algo físico e material, o diário (por mais que a materialidade do hipertexto seja discutível) e o filme, há uma construção e reelaboração de mentalidades, de assumir a possibilidade de pensar sob a lógica dos investigadores, com cisma e desconfiança a cheirarem-lhe o cangote, por mais que não venham a ser assumidas. Essa reelaboração do eu-investigador, dessa persona que precisará ser concebida para tentar, com o máximo de objetividade possível, se envolver numa questão tão íntima e particular e dali obter respostas válidas.

Analisar a criação de uma obra é ir analisando os “manuscritos” que vão sendo deixados pelo artista. A cada nova postagem, mais indícios eram deixados por Kiko. O papelzinho entregue no dia de sua adoção e que sua mãe prometera procurar e poderia vir a render boas informações; as transcrições (sejam literais ou não) dos diálogos com parentes e estranhos, o mosaico de fatos e rastros que vai se formando a cada nova postagem; a maricota para grampear o telefone da casa dos seus pais; o e-mail enviado pelo leitor; o cartão de visitas deixado na portaria do edifício Dona Genoveva.

A todo momento o processo vai ganhando mais fôlego e se constituindo como uma obra mais longa, com mais detalhes, mais etapas de feitura. São os picos de que fala Cecília Salles (2003). São documentos de processo que vão servindo como redefinidores da identidade de Kiko Goifman, uma vez que através das pistas ele descobre sua real data de nascimento, onde veio ao mundo, como veio ao mundo (ou de adolescente grávida do interior ou de empregada doméstica sem condições de cuidar de um filho), o prédio e o apartamento em que sua adoção aconteceu, detalhes que vão se unindo nessa rede e passam a ressignificar uma série de crenças que o protagonista tinha antes do começo do projeto.

2.2.2 Bastidores do medo

São 25 postagens relatando 24 dias na fase de filmagem do projeto de Filmefobia – filme, blog e making of. O subtítulo do diário já dá mostras da forma de funcionamento dos textos que ali figurarão e a opção por um blog simples despe de qualquer pretensão essas narrativas.

De estrutura simples, a página conta com um topo feito em letras customizadas em que se lê “Filmefobia Blog – Diário de Filmagens, por Hilton Lacerda”. Seguindo a estética de blog, a primeira postagem a ser vista é também a última, o que faz com que haja um anti-clímax, uma vez que as pessoas saberão do fato mais recente sem ter de se inteirar dos fatos originários. Um menu disposto na coluna lateral direita da página permite uma navegação até os arquivos de postagens, em que é possível voltar à semana inicial e começar, por assim dizer, pelo começo dos textos, não mais pelo fim.

A primeira postagem – a de real número 1 - apresenta a narração da cena de fobia de sangue. A cena narrada momento a momento em primeira pessoa por um narrador observador. Um narrador que está na cena, mas ao mesmo tempo participa dela de fora, como quem observa os bastidores. E é isso mesmo que é: um diário de experiência dos bastidores das gravações de um filme realizado por Jean-Claude Bernardet com fóbicos diante de suas fobias e das gravações de um making of desse filme por Kiko Goifman.

O fóbico, aquele que deverá ser testado e questionado. Ainda sem uma apresentação formal, por meio da narração da cena vamos entendendo o papel de cada uma das pessoas em cena. Cris é a fotógrafa, Jean-Claude o diretor, Hilton o narrador e roteirista, Ravel o auxiliar de fobias, Lívio o sonoplasta. Ao menos infere-se isso no primeiro momento.

Antes da detalhada descrição da cena de fobia de sangue, um título e uma imagem. “1º dia – Parte 1 – Fobia de Sangue”. A postagem foi feita no dia 8 de outubro de 2007, juntamente com outras postagens que relatam agorafobia e fobia de cachorro.

A imagem que ilustra essa primeira postagem dá a saber um detalhe importante para compreensão do filme cujos bastidores lemos: ela não cita que o fóbico de sangue é Kiko Goifman. Isso porque os fóbicos em filmefobia, aquele dirigido por Jean-Claude

Bernardet - e cujo making of homônimo é realizado por Kiko Goifman, e é esse que é dado a conhecer ao público – não nomeia seus fóbicos pelo nome de batismo. No filme é possível que se saiba disso na cena em que é apresentada a negociação entre Jean-Claude e Kiko sobre suas participações no filme. As participações seriam de duas naturezas: uma interna, como um personagem fóbico; e outra externa, na realização do making of.



Figura 3 – Fobia de Sangue. Foto de abertura do primeiro post

Após narrar a cena da fobia, ambientando-a, Hilton apresenta os rumos que o projeto pretende seguir. Assim como o que acontece com o diário de 33, essa postagem é uma espécie de manual de instruções para melhor utilização e leitura do blog, para que as pessoas saibam de onde as imagens de pessoas aparentemente torturadas surgem.

Tudo partiu de uma premissa de Jean-Claude Bernardet: a única imagem possível de verdade é a manifestação de um fóbico diante de sua fobia. Que outro momento, diante da banalização das imagens, poderia trazer algo de genuíno? Jean-Claude, intuí, pretende captar uma expressão daquilo que vem de dentro do homem e que se exterioriza de uma forma abstrata e pessoal. Me pergunto: na verdade, isso revela alguma coisa? Seduzido pela premissa de Jean-Claude, e por um convite inusitado (ele me chamou quando nos encontramos por acaso em uma academia de ginástica), aceitei participar daquilo que Jean-Claude chama de “experiência”. (1º dia – Parte 1)

Outro ponto importante dessa postagem é a imagem que o autor escolhe para fazer as apresentações. Após o intertítulo “COMEÇO”, uma imagem aparece. Nela, em foco e mais ao fundo, Jean-Claude Bernardet. Desfocado e mais à frente, quase na borda da imagem, está Hilton, em meio a folhagens do cenário (ou algo assim) com um notebook no colo. Ambos os homens são mostrados de perfil, mas uma relação de claro e escuro se faz: Jean-Claude no claro, Hilton no escuro.



Figura 4 – Começo do projeto do blog, começo das filmagens

Chama a atenção o esclarecimento feito quanto à participação de Kiko Goifman no projeto, mesmo que não o cite aqui como o fóbico de sangue. Ele será aquele que fará o making of do filme, com a liberdade de estabelecer uma forma própria de olhar tudo o que está em construção naquela realização. Segundo Hilton, “interessava a Jean-

Claude, e só isso interessava a Kiko, uma abordagem que fosse livre dos conceitos e premissas estabelecidas para o projeto.” (1º dia – parte 1)

Mesmo que o diário se constitua ele mesmo num processo como obra, é importante não perdermos de vista que ele também continua sendo um relato dos processos de produção desse filme, ou melhor, nas palavras de Hilton, dessa experiência.

Essa auto-declarada relação com a experiência coloca mais uma vez o que está sendo narrado nos trilhos do processo, como se ainda houvesse alguma dúvida, o que está sendo construído vale pelos rumos a serem descobertos. Se um dia irá se tornar algo, não se sabe ainda e é melhor apenas pensar nisso como algo em curso.

Mas isso é um experimento, e só depois de realizá-lo poderemos saber como isso vai acabar. Não raro fico nervoso. Geralmente estou engraçado. As pessoas da casa também. Excetuando Jean-Claude, que dissimula tanto seus sentimentos no cotidiano, que fica muito difícil saber seu estado de espírito. E quando ele os exterioriza não sabemos se são críveis. (1º dia – parte 1)

Mais que em 33, no diário de Filmefobia há uma intensa vinculação entre a noção de criação e a figura de um autor que domina esse processo. Esse autor, personificado por Jean-Claude Bernardet, detém as decisões, pelo menos nessa fase inicial do projeto, e é o ser insondável e cujos desejos todos estão ali para realizar, materializar suas ideias.

Esse processo materializado em forma de obra vai permitir que sejamos transportados para o momento em que se dão as gravações do filme, que saibamos o papel de cada personagem e até conheçamos alguns pelos nomes (coisa que não fica clara se pensarmos no filme de Kiko Goifman), como é o caso das pessoas da equipe de produção.

Os diários são produções simultâneas às realizações dos filmes e uma coisa contém um pouco da outra. É como se houvesse, e se pensarmos bem há, uma transferência de ideias e conceitos, de pensamentos, uma mistura entre as produções.

Se forem organizadas, as postagens tanto em 33 quanto em Filmefobia, por sua natureza processual, as etapas que vão se passando, é possível estabelecer movimentos norteadores da compreensão e sistematização desse material.

Em 33 as postagens estão organizadas em ordem crescente, numeradas de 1 a 33 e buscam seguir uma sequência quanto aos acontecimentos apresentados. Cada dia toma o dia anterior como referente, numa condução a um hábito de formação. A cada novo dia, um novo acontecimento será acrescentado – tenha sido ele anunciado ou não.

Já os textos do diário de Filmefobia trabalham com a inversão da ordem de surgimento dos fatos. É como se antes mesmo de existir os fatos já fossem. Essa linearidade invertida se dá pelo ordenamento das postagens, que estão do fim para o começo, que apresentam primeiramente os últimos fatos para irem seguindo os primeiros. O que acontece aqui é uma ordem decrescente de apresentação das mudanças.

Outra observação a ser feita está na numeração das postagens. Elas são realizadas sem uma quantidade diária ou periodicidade definidas, mas seguem com a contagem numérica do 1º ao 24º dias de projeto.

Pela característica das postagens, pode-se dizer que o diário de Filmefobia constitui uma instância processual e reflexiva da produção sobre a qual narra. Produção essa que só existe pelos textos contidos no blog e imagens registradas pelas câmeras de Kiko Goifman para a realização de seu filme. Interessante perceber, ainda, que como os filmes de Jean-Claude Bernardet e Goifman são realizados concomitantemente, esse diário acaba por apontar para os bastidores desse filme de bastidores.

É o caso das entrevistas que aparecem no filme e que pelo diário temos notícias de como se dava a sua realização. Os textos do blog verbalizam as ações vistas em forma de movimento no filme.

Dentre as postagens, uma sobremaneira interessante para esse estudo da crítica de processo, é a realizada no 14º dia – parte 1 – Luta na classe. Mais que a realização de um filme em particular, esse dia é importante para uma discussão em torno dos princípios éticos do documentário – e do cinema como um todo – que tanto foram questionados quando Filmefobia estreou nas salas de cinema do país no começo de 2009. Se pensarmos, já há toda uma delicada situação quando se pensa em um filme que tem por objetivo colocar fóbicos diante de suas fobias, uma vez que se está mexendo com questões de foro íntimo e que fogem do controle daqueles que lidam com ela.

Mesmo sem jamais chegar a ser montado, não deixam de ser, no mínimo, controversas as situações às quais os fóbicos são submetidos no filme de Jean-Claude Bernardet. Por mais que ali estejam por vontade própria (atenderam a um anúncio),

colocar pessoas em estruturas e cenas praticamente saídas de uma das sequências da franquia Jogos Mortais ou de filmes sobre instrumentos de tortura tem seu impacto.

A postagem traz à tona toda essa tensão que incide não somente nos espectadores e críticos de cinema, mas que também faz parte do cotidiano dos realizadores. A relação entre cinema, politicamente correto, trato com as personagens de um documentário, ética pessoal e profissional são alguns dos pontos levantados pelo relato de Hilton.

Por mais que seja um blog sobre o filme de Bernardet, devido ao seu caráter *behind the scenes*, o diário dialoga intensamente com Filmefobia. Talvez porque, no fim das contas, ambos tratem das mesmas temáticas – por mais que vistas por prismas diferentes – e acabem tendo essa relação de contiguidade. A todo momento, ao expor o processo de realização deste filme, estão também em discussão questões pertinentes ao fazer filmico, a essa dinâmica de relações, imagens e movimentos em ação conhecida como cinema.

2.3 In progress: a obra como processo

Quando Sandra Kogut resolve filmar todo o processo para a obtenção de um passaporte húngaro, um primeiro pensamento que pode vir é: por que ela apenas não contou a história da vinda de seus avós para o Brasil? Por que não tirou o passaporte no consulado húngaro brasileiro? Para que tentar tirar um passaporte húngaro em Paris? Por que registrar tudo isso em um documentário?

A resposta óbvia é: porque ela quis. No entanto, a meu ver, o mosaico construído por Kogut é tão complexo e entrecortado que apenas um filme falando sobre a travessia dos avós não faria jus ao todo disso. Sandra se vale de um dispositivo engenhoso e simples para falar de uma série de questões: identidade, família, nazismo, pertença, imigração, burocracia, língua, dentre outras que vão saltando aos olhos a cada nova vista do filme.

Não é apenas a cessão de um passaporte húngaro que está em processo, mas a própria identidade húngara também está se reafirmando, se reestruturando, como fica

claro nas falas da avó e de Sandra, que comentam na terceira cena do filme sobre a entrada da Hungria para os países que compõem a União Europeia.

Mas mais que um filme sobre essas questões, o filme de Kogut é filme de processo em meio a um processo filmico, em que as imagens vão se construindo e as cenas ganhando forma de acordo com o ritmo em que os acontecimentos ocorrem, num dispositivo que se divide entre Paris, Hungria e Brasil durante o período de dois anos, de maio de 1999 a maio de 2001. A premissa é bem simples: uma brasileira tenta tirar um passaporte húngaro em Paris e decide registrar tudo que acontecer a partir daí.

Tudo no filme está em processo, seja a certeza para a obtenção do passaporte, seja a obtenção dos documentos necessários, seja a recuperação dessa memória familiar e globalizada que nos faz conhecer a vida da cineasta a partir de uma questão já de todos conhecida: a perseguição aos judeus.

A relação entre processo e cinema brasileiro não é de hoje. Já com o moderno essa preocupação maior com o caminho seguido que com o destino se fazia presente. A explicitação do processo foi assumida como posicionamento estético e está presente em vários filmes, não apenas documentários. O processo aparece nessas realizações junto de experimentalismo, de descobrimentos. Mais que isso, o processo é colocado aqui como uma escolha política: dar a conhecer os bastidores das obras e as discussões meta-filmicas.

Em “Câncer” (1968), de Glauber Rocha, é possível observar isso. Em algumas cenas há a presença do microfone no quadro, o diálogo entre atores e equipe de produção e a voz do próprio Glauber vaza no som do filme quando aquele passa instruções aos atores, sua fala invade o espaço diegético da obra.

No Cinema Marginal, o experimentalismo ganha ainda mais força e, com ele, as explicitações do processo. A produção de Júlio Bressane é um bom exemplo para pensarmos nisso. Quando em Brás Cubas (1985), Bressane compõe seu defunto-autor com a figura de um esqueleto e inclui na montagem o processo de sonorização de cenas a partir de um microfone que passeia pelas ossadas, é o processo de criação desse personagem defunto-autor que está em cena, é a descoberta de possibilidades por meio de tentativas e dar a conhecer ao público como se constituiu o som do espaço diegético.

Já no cinema documentário contemporâneo, há uma produção que vai encontrar no processo um dos motes para as obras, além de agregar características próprias do

moderno, como o caso da câmera fixa e uma exploração do plano-sequência, a polifonia e a participação do público na obra.

Os filmes-dispositivo são já pela sua natureza produções baseadas no processo, na explicitação dos caminhos trilhados pelo filme, além de logo de cara apresentarem as regras do jogo, deixando clara essa dimensão meta-filmica.

Meta-filmes também não apenas por se tratarem de filmes que explicitam o fazer filmico, o “atrás das cenas”, o cinema de bastidores. Isso também. No entanto, meta-filmes por se autodiscutirem o tempo inteiro, se autorrefletirem e tensionarem-se, questionarem-se, por haver toda essa concepção processual no sentido strictu.

Passaporte Húngaro, juntamente com 33, Acidente, Rua de Mão Dupla, dentre outros, faz parte dessa *produção processual contemporânea brasileira* (chamemo-a assim). Uma produção diversa por sua natureza ou temática, mas com o fator coincidente da formulação de dispositivos que evidenciam o processo, o acontecimento.

Em Passaporte Húngaro, o processo se faz presente desde os créditos dos capítulos até a última cena do filme, uma vez que conseguir um passaporte húngaro vai desde a burocracia de sua obtenção até a real utilidade e validação do documento.

Já na abertura do filme nos deparamos com um caminho em construção, com a abertura de possibilidades. Quando o som de espera da linha telefônica ocupa o espaço diegético, o espectador é transportado para dentro do filme, convidado para, com esse dispositivo ativado, acompanhar o trajeto que Sandra vai percorrer na tentativa de obter seu passaporte.

Sons e imagens vão se harmonizando e compondo esse caminho, nesse filme que se constrói com uma composição de quadro simples, com uma câmera subjetiva, que faz dos nossos os olhos da personagem que tenta informações e documentos que comprovem sua origem húngara, que tenta reconstruir esse mosaico de informações que vão remontar à sua origem, ao seu passado mais que progresso, a um passado que ela não viveu, mas de cuja redescoberta e ressignificação depende para concluir sua solicitação.

O filme vai se compondo assim como as documentações, protocolos e formulários cujo preenchimento vai sendo realizado aos poucos, à medida que novas etapas vão sendo superadas, novas etapas vão surgindo numa rede de informações que se ramifica, que a cada nova solicitação necessita de outras ligações, depende de mais relações para conseguir seu sentido.

Isso nos remete à conceituação de Cecília Almeida Salles (2008), que concebe o processo de criação não como algo estanque, mas como algo perene. E não como algo linearizado, mas como uma relação que se dá por meio de uma rede de criação.

O mais curioso de Passaporte Húngaro quando olhamos para ele como uma obra em processo é o fato de que, a todo momento, esse processo é postergado, essa obra não parece estar pronta nunca, há sempre algum documento novo a ser solicitado e quando tudo parece estar certo, uma nova papelada, prova ou checagem é exigida.

Exemplo disso é a primeira cena que se passa na embaixada húngara em Paris. O funcionário pede pelos documentos que provem a nacionalidade dos avós, checa esses documentos e informa que está tudo aparentemente certo, que haverá uma verificação, mas que crê que serão suficientes para a obtenção do passaporte. No entanto, após uma consulta com o setor responsável pela validação dessa documentação, volta com uma notícia: será um pouco mais complicado do que havia pensado.

Cecília Almeida Salles (2008) ao falar sobre a obra e sua finalização, vai dizer que não existe uma obra finalizada e acabada, o que existe é uma obra apresentada ao público, que foi considerada passível de apreciação, mas que está sujeita a novas modificações, mesmo que pelo público, nesse processo contínuo de construção.

No filme em questão, podemos ver isso acontecer quando Sandra Kogut recebe a sua certidão de cidadania húngara, documento conseguido após intensas tentativas e apresentações de provas de nacionalidades, algumas delas buscadas até no arquivo nacional, no Brasil. No entanto, essa certidão de cidadania húngara só tem a validade de um ano, após esse período, Sandra deixaria de ser cidadã húngara.

O documento é utilizado para finalmente dar entrada no passaporte húngaro e conseguiu-lo. Com o passaporte em mãos, é preciso saber se toda a odisséia valeu a pena e resultou em algo efetivo. Se não é mais o processo de obtenção de passaporte que está em jogo, continua a haver uma necessidade de comprovação da veracidade daquela documentação, uma legitimação.

Após aparecerem os créditos de duração do processo para obtenção do passaporte, há um corte para uma cena dentro de um trem. No trem o fiscal solicita a documentação de Sandra e, quando vê que ela não sabe falar húngaro, questiona como alguém que tem passaporte húngaro não fala o idioma, e todo o processo de checagem de documentação é reativado.

Ele pega o passaporte, sai de cena e volta depois para devolvê-lo e dizer que Sandra poderá seguir viagem. Essa é a instância da obra em processo apresentada ao público, é onde o filme termina, o que não quer dizer que o processo termine, uma vez que o processo é algo contínuo. O final do filme nada mais é que uma possível versão de algo que pode vir a ser modificado, um final relativizado.

A partir dessa compreensão de *Um Passaporte Húngaro* do ponto de vista do processo, podemos fazer algumas relações entre os conceitos de *obra como processo* e o *processo como obra* nos filmes e diários que compõem o *corpus* desta pesquisa. A primeira relação que podemos citar é a de continuidade entre as obras e o fato de que elas se constituem num contínuum dos projetos a que se referem.

Outro ponto pertinente seria a interligação entre esses processos: o de escritura e o de filmagem. Ambos realizados a um só tempo, intrinsecamente interligados e complementares. É dos diários que surgem os filmes, mas também com os filmes que surgem os diários. Acima de tudo, no entanto, é a partir dos dispositivos formulados que surgem os processos em que essas obras estão imersas e a eles se remetem.

Quando dissecamos os elementos desses dispositivos, percebemos que os dois conceitos, de obra como processo e de processo como obra, são duas pontas de uma mesma proposição. São instâncias de processos contínuos, são obras apresentadas ao público, mas sempre passíveis de modificações. No capítulo a seguir, abordaremos melhor as questões acerca dos dispositivos em ação e dessa interação entre elementos dos dispositivos, a saber, diários e filmes.

CAPÍTULO 3 – 33 E FILMEFOBIA: UMA ANÁLISE DO DISPOSITIVO E DO PROCESSO

3.1 Kiko Goifman e seus dispositivos

No ano em que completa 33 anos de idade, um homem resolve procurar por sua mãe biológica. Para essa busca, ele estabelece um prazo de 33 dias, ao final do qual - tendo ou não encontrado sua mãe - a procura se encerra. A partir de pistas dadas por detetives de São Paulo e Belo Horizonte ele inicia sua investigação.

Ao longo do processo, vai simultaneamente registrando os acontecimentos em um diário on-line e fazendo um filme dessa procura. A atmosfera detetivesca é mantida pela estética *noir*, e um fio de ironia quebra a tensão dessa busca. Documentário e ficção são entrelaçados à medida que o tempo vai passando. Assim é *33* (2003).

<fade out>

Qual a verdade da imagem? Um making of de um filme que mescla pré-supostos fóbicos e suas fobias. Jean-Claude Bernardet, diretor do filme que cujos bastidores estão sendo filmados, inicia esse projeto a partir de uma premissa: a verdadeira imagem é a de um fóbico diante de sua fobia. As imagens dos fóbicos e seu encontro com suas fobias vão se sucedendo diante da equipe de filmagem e de um diretor que inventa estruturas quase medievais para submeter seus personagens ao medo.

Num exercício de uma câmera que passeia pelos bastidores desse filme, é possível ver cenas dos encontros entre fóbicos e fobias, os ajustes das estruturas de aprisionamento e submissão dos fóbicos, a relação entre os membros da equipe de filmagem entre si e com relação ao filme que estão produzindo. Uma explicitação do aparato filmico, um recurso metafilmico, em que o fazer cinema é apresentado e, até, desconstruído. Afora isso, a discussão sobre verdade e ficção da imagem atravessa o filme inteiro, de modo a permitir uma readaptação do olhar diante das imagens. *Filmefobia* (2009).

<fade out>

33 (2003) e *Filmefobia* (2009) fazem parte da produção do cineasta brasileiro Kiko Goifman. Dentro da filmografia do diretor, os filmes ocupam um lugar de destaque quanto à sua forma e a criação de dispositivos que propiciem uma narrativa. Na produção brasileira documentária contemporânea, são bons exemplos dos rumos que o documentário nacional tem tomado em direção a um cinema pautado pela subjetivação e pela construção de dispositivos bipolíticos, dispositivos de resistência paradoxal (MIGLIORIN, 2008).

Primeiro longa-metragem de sua carreira, *33* (2003) traz o ineditismo das questões suscitadas cinematograficamente e narrativamente. Realizado no início do período tido como cinema da pós-Retomada, o documentário vai se filiar a uma estética da incerteza, da busca, em que o realizador conhece seu ponto de partida, mas não sabe aonde será levado, quais caminhos irá trilhar. Constantemente comparado à *Um Passaporte Húngaro* (2003), filme de Sandra Kogut e que foi lançado no mesmo ano, *33* também trará para as telas uma questão pessoal que tem seu valor global. A partir da história particular do realizador, de seu excesso de intimidade e subjetividade questões gerais serão abordadas, como o tabu da adoção e da busca por sua mãe biológica.

Esse movimento de subjetivação e de novas formas de fazer documentário vão marcar a produção recente, em que filmes como *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, *Rua de Mão Dupla* (2004), *Acidente* (2006), ambos de Cao Guimarães, *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, vão se desviar dos padrões de documentário tradicional e se aproximarem de novos rumos para a criação de um documentário que atualiza questões que já eram caras ao cinema moderno, a uma produção filiada a Jean-Rouch, como argumentamos no primeiro capítulo.

Nesse movimento de criação de novas formas de relacionamento com o mundo e dentro da produção de Kiko Goifman, insere-se também *Filmefobia* (2009). Filme que tem como uma de suas marcas os falseamentos e as fabulações. A respeito do que acontece em *Filmefobia* – e em *33* também – podemos compreendê-lo como um dispositivo biopolítico, que opera estética e politicamente.

Ilana Feldman vai explicar que dispositivos biopolíticos são aqueles “ quando a privacidade se torna publicidade, quando a experiência se torna jogo e a vida se torna performance, estamos diante de um investimento *biopolítico* na vida, em sua força

plástica, modulável e inesgotável, continuamente destinada a ser capturada e escapar, a se adequar e resistir, a ser otimizada e fracassar.” (FELDMAN, 2010:122)

Dessa forma, pode-se tomar 33 e *Filmefobia* como filmes que articulam dispositivos biopolíticos para abordar seus objetos, uma vez que tanto num como noutro é possível perceber essa publicização do particular, esse ‘por em jogo’ dirigido por regras, uma performatização. Em 33, ao tratar de um assunto tido por particular – sua adoção e sua mãe biológica – através de um filme cujas regras são claras e pré-estabelecidas, há uma dimensão de colocar em jogo, de restringir caminhos e formas de ação, aqui essa restrição se dá pelo tempo imposto. Dentro desse dispositivo, personagens que performam diante da câmera: a mãe que lembra de pistas, a tia que procura uma casa que talvez nunca tenha visto, a babá que joga cartas, o diretor que vira personagem de si mesmo.

O mesmo pode ser percebido em *Filmefobia* com seus aparelhos de suscitar medo e confrontar de forma pública algo que é particular. Além disso, a problematização entre verdade e fabulação, documentário e ficção, essa instância paradoxal própria desses dispositivos. Ao problematizar a verdade no documentário, a relação entre realidade e ficção, *Filmefobia* levanta “dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas.” (FELDMAN, 2010: 122)

Ambos os filmes vão operar sob essa dinâmica do paradoxo, essa relação que fabula algo que chega perto, se assemelha do real, que tenta de forma subjetiva dar conta desse real, seja ele como está posto ou aparente. Mais que isso, são filmes que operam na fronteira de quaisquer que sejam os conceitos ou categorias aqui pensado. Operam nos limites e sua potência se faz disso. Há uma retroalimentação de ambiguidades, uma fortificação de um aspecto pela sua própria negação.

Se a paulatina indeterminação entre toda sorte de “fronteiras” que, não faz muito tempo, constituíam os alicerces da modernidade (como público e privado, intimidade e visibilidade, pessoa e personagem, autenticidade e encenação, liberdade e sujeição, para citarmos alguns exemplos), em vez de colocar os sistemas em crise, acaba por ser a

base de sua manutenção, é fundamental esclarecer que, no âmbito do cinema, alguns filmes escapam àquilo que é dominante, escovando a contrapelo a eloquência dessas paradoxais e indeterminadas práticas sociais e culturais. (Ilana Feldman, 2010: 126)

Partindo dessa noção de dispositivo em *33* e *Filmefobia*, este capítulo pretende analisar de que forma se dão as construções desses dispositivos, de que maneira os elementos filmicos se articulam, quais os agenciamentos presentes e manifestos.

3.2 33

Título: 33

Ano: 2003

Direção: Kiko Goifman

Gênero: Documentário

Música: Tetine

Com duração de 75 minutos, *33* fala de uma busca, algumas descobertas e muitas angústias. Filme com ar detetivesco, ele é narrado em primeira pessoa, com um tom de auto-reflexão, como se conversasse de si para consigo. Tom esse que repete o diário realizado concomitantemente com o filme, como já analisado no capítulo anterior.

Apresentado em preto e branco, essa estética noir, esse alto contraste entre claro e escuro, harmonizam com o clima de investigação e busca, de obscuridade e pouca clareza de informações, da quase marginalidade que predomina nessa atividade desempenhada por Kiko Goifman de investigador de sua própria vida.



Figura 5 - Frame de 33, de Kiko Goifman

O dispositivo desenvolvido pelo realizador para o filme tem uma característica marcadamente temporal. Não à toa, é enfatizado o dado de que Kiko tem 33 anos e estabeleceu 33 dias para que tentasse encontrar sua mãe biológica. Por meio de pistas fornecidas pela família adotiva, detetives de São Paulo e Belo Horizonte, a busca começa. Juntamente com a busca, Kiko vai escrevendo um diário on-line sobre o processo todo de realização da investigação e, por conseguinte, do filme.

Mais do que apenas retratar todo o processo, servir como válvula de escape para as emoções do realizador, o diário faz parte do filme, integra o dispositivo filmico que é ativado no dia 1 de buscas e desativado ao fim do dia 33. Mais que isso, o diário escancara ainda mais o dispositivo filmico. São trechos do diário, em sua maioria, que compõem a narração em off feita por Goifman. É pelo diário que sabemos como tudo se inicia, a preparação do dispositivo começa antes que o “rec” da câmera seja apertado.

Assim, o dispositivo narrativo de 33 está estruturado da seguinte maneira: 33 dias de procura, escritura de um diário, filmagens, entrevistas. Ao final desse período, o filme se encerra seja qual for o resultado obtido, com o encontro ou não da mãe. O filme é composto por imagens em preto e branco, vários fade out e textos com tipos brancos em fundo preto.

A respeito do dispositivo de 33, Consuelo Lins e Cláudia Mesquista (2008) vão dizer que “por mais arbitrário que o dispositivo de Kiko Goifman possa parecer, ele revela, sem meias palavras, a arbitrariedade presente em todo e qualquer filme-dispositivo, com mais ou menos força, mais ou menos sutileza. Não há qualquer fundamento lógico para esse número de dias” (p.59)

O som é composto por música incidental, que se repete em loop, além disso há som direto, nos depoimentos e ruídos, e som de estúdio, a narração. A edição de imagens é feita em forma de capítulos, que são enumerados de 3 em 3, seguindo a contagem dos dias. A passagem dos dias/capítulos é informada por pequenos números que aparecem no canto direito do vídeo. É assim que ficamos sabendo do andamento do tempo, já que há uma dilatação temporal e as imagens, quase todas, são noturnas.

Não há uma unidade na composição do quadro, mas os personagens geralmente estão numa das extremidades da imagem – com frequência, a extremidade direita do vídeo – ou no centro, como é o caso dos detetives. As imagens se mostram sombreadas, com alto contraste, chegando a “estourarem”.

Os rostos aparecem divididos entre luz e sombra, uma vez que a fonte de luz é pontual e fixada em uma das extremidades do quadro. Uma elegia ao cinema noir e um jogo mesmo com essa atmosfera misteriosa e incerta.



Figura 6 – Exemplo de enquadramento nos depoimentos de 33

Os depoimentos aparecem conduzidos pela voz do narrador em primeira pessoa ou por frases que surgem em letras brancas entre as cenas. Semelhantemente ao modo de entrevista dos documentários clássicos, sabemos que os entrevistados estão ali diante do entrevistador, embora não o vejamos ou escutemos sua voz diretamente. A interação entre os personagens e o documentarista torna isso perceptível, esse fora de quadro se prolonga para dentro da imagem.

O dispositivo criado por Goifman suscita uma narrativa linearmente ordenada, o detetive conduz o ritmo do filme pela fala. Os regimes de imagens vão do extremo de grandes planos abertos da cidade vista de cima - com suas luzes, sombras, ruas molhadas, os passantes que se perdem na escuridão dramática e solitária da noite - a planos-detalle da câmera refletida no retrovisor do carro ou copos com cerveja em cima de uma mesa de bar.

As imagens assumem uma plasticidade e fazem com que o olho busque os pontos de claridade perdidos pela vastidão negra de imagens diagonais, feitas da janela do quarto de hotel. A todo momento o olho espectador é guiado pelas imagens, fazendo com que, mais do que um filme de busca no seu contexto geral, 33 seja um filme de busca do olhar perante as imagens, um olhar que tenta reconhecer o quadro que transita entre a amplitude dos planos gerais e panorâmicas aos planos médios e de detalhe.

Ao falar sobre o filme nos depoimentos constantes no DVD de 33, Jean-Claude Bernardet (2003) aponta que pode-se entender essa produção como sendo um documentário de busca e, mais que isso, um filme que se pauta pelo princípio da incerteza. Esse seria o grande diferencial entre esse tipo de produção documentária e as que trabalham com objetos estáveis. Há aqui uma imprevisibilidade inerente a este tipo de filme, algo que é da natureza do dispositivo, que formula uma situação, estabelece os parâmetros e se lança aos acontecimentos.

Totalmente diferente do documentário que trabalha sobre situações estáveis, seja trabalho sobre um quadro, a teoria de um pintor ou pessoas na rua, em que você sabe que essa situação está estabelecida e você vai dispor dela durante todo o tempo da realização do seu filme. Então essa mudança para o documentário de busca é que eu acho mais

importante. [...] Para mim ele representa novos horizontes para o cinema documentário. E eu acho que 33 se inclui numa certa linha que é um documentário que eu chamaria de busca, no qual o documentarista parte de um projeto, porém não sabe onde esse projeto vai levá-lo. Portanto, o filme não está dado logo do início, vai depender do desenvolvimento de um processo que pode levar a este ou àquele resultado. (BERNARDET, 2003)

Ao analisar 33 e relacioná-lo com a fala de Jean-Claude, é possível perceber a incorporação desse processo a se desenvolver dentro do filme. Diferentemente de outros tipos de documentário, esse documentário que formula um dispositivo e a partir dele é que se lança para a realização do filme traz a insígnia do processo, da construção filmica dentro da cena, dessa explicitação.

3.2.1 Início

“Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério.”

Já em seu começo, 33, filme e diário, se ativam e fazem um ponto de contato entre si. Fontes brancas que perfazem letras de máquina de escrever aparecem sobre quadro negro com a citação do texto de Dashiell Hammett utilizada na segunda postagem e na última. E esse ponto de contato pode ser entendido como um ponto de ativação do dispositivo.

Após um curto fade, a imagem surge. Um quadro banhado de escuridão, com espaçados pontos de luz. A vista panorâmica por entre as copas das árvores para uma rua movimentada. Esse contraste claro e escuro permeará todo o filme. Nada mais adequado que um filme de buscas, de detetive com estética noir.

Enquanto os créditos aparecem, cenas e fades se alternam embalados pela trilha sonora suave de notas circulares. A vista superior da cidade é como quem olha da janela de um prédio e busca no movimento clandestino da noite uma resposta para o seu mistério, a chave de seu enigma, o encontro de sua busca. Essas imagens quase

indiscerníveis desafiam os olhos que buscam também eles encontrar algo, reconhecer formas, esquadrihá-las.

A auto-imagem refletida entre uma cena e outra dá a deixa para a subjetividade que marca tão fortemente este filme. Cidade e detetive se mesclam, se fundem nessa proposta de busca da mãe biológica, de tocar em assunto polêmico como a adoção, mais que isso, de obedecer um método restrito para a realização de um filme.

Por meio da narração em off em primeira pessoa o projeto é apresentado, uma explicitação ao espectador sobre as regras do jogo. Os dias, as entrevistas com familiares e detetives, a montagem desse quebra-cabeça cujas peças vão sendo conhecidas paulatinamente.

Como em toda boa trama de investigação, é preciso uma contextualização e uma apresentação das personagens. Assim, são introduzidos os investigadores particulares Carlos e Ricardo. Nesse primeiro momento, há uma espécie de credenciamento. Eles aparecem em seus escritórios e falam de atividades exercidas e oportunidades de formação para detetives, como cursos em que eles atuam como professores.

A câmera se mantém fixa e os detetives ocupam o centro do quadro. E pela composição de quadro dos detetives pode-se observar uma outra característica do uso de luz e sombras ao longo do filme. Não é que a luz perca espaço para o vazio escuro das cenas, como se pode pensar em princípio. O que acontece é uma exacerbação de uma ou de outra. Muita sombra e escuridão dominam as cenas noturnas e, para contrastar, muita luz e claridade nas imagens tomadas durante o dia.

Essa imagem fixa dos depoimentos se alterna com imagens móveis, dinâmicas, fluidas feitas de dentro de um carro que segue pelas ruas de uma cidade, traçam um caminho. A elas vem se juntar planos de detalhe de objetos e superfícies pelos quais a câmera passeia numa tentativa de desvendar suas formas, seus sentidos.

O doutor Carlos tece comentários sobre sua prática profissional, sobre suas desconfianças, seu *modus operandi*, tentando passar o que ele pensa serem informações úteis a alguém que procura por sua mãe biológica. “O peixe morre pela boca, o ser humano morre pelo telefone” é uma das frases lançadas por ele ao comentar que está constantemente vigiando seus funcionários.

3.2.2 Trinta e três

Feita a apresentação dos investigadores e de suas credenciais, é dada a hora de ouvir estratégias profissionais para a obtenção de pistas e informações. A primeira sugestão dada pelo detetive Carlos é colocar uma escuta no telefone da casa da mãe adotiva e fazer perguntas inconvenientes até que ela utilize o aparelho para falar com algum cúmplice.

A conversa com os detetives expõe a própria natureza do projeto de Kiko Goifman: um ponto de partida conhecido que leva a um final incerto e desconhecido. É preciso listar os suspeitos de sua adoção, aqueles que serão investigados e que levarão a pistas.

Em planos alternados, os detetives vão falando sobre a melhor forma de agir com essas pessoas de modo a saber quais delas ficam e quais saem da lista de suspeitos. A clareza extrema dos planos dos detetives contrasta com a desconfiança de suas falas e com a subexposição de seus officios.

Para procurar uma pessoa é preciso ter cautela, estar à margem, nas sombras, longe dos holofotes, uma vez que os detetives são esses seres incognitos e *low profile* que atuam entre as brechas da lei e a clandestinidade. Tanta clareza em meio a um discurso de desconfiança corrobora com a ideia geral de ironia fina que atravessa o filme e faz humor de uma situação tida por alguns como delicada: a busca da mãe biológica.

Já nesses primeiros capítulos é possível perceber essa clara presença de ironia e até, por que não, de humor no filme. Esses personagens tão caricaturalmente esculpidos, suas dicas preciosas de coleta de dados e informações, a forma como falam, os seus erros de português e até o excesso de seriedade, e orgulho, com que tratam o que fazem.

Bernardet (2003) vai apontar que esse recurso de ironia se dá desde a opção pela atitude noir do filme, uma vez que é uma característica de um gênero de filmes reconhecidamente do cinema norte-americano. Sua natureza de consumo como produto da indústria cultural só acrescenta ironia à escolha, haja vista tratar de um tema tão particular a partir de algo da ordem do consumo massivo. O trato dessa intimidade pelo viés da ironia e do humor é visto por Bernardet como uma estratégia de distanciamento do assunto, uma tentativa de clarificar e desnaturalizar algo que é tão pessoal e subjetivo.

Exemplo do uso de humor e ironia está na cena em que Kiko vai entrevistar Conceição, a babá que cuidou dele na infância. Conceição, além do trabalho em casa de família, joga baralho. Com um jogo de cena e dando vazão à criatividade ante a escassez de pistas, Kiko interpola essa cena da babá cartomante, cujas revelações são dadas entre um cigarro e outro, entre a narração irônica e a presença cética de Kiko em cena diante dessa cartomante que se assemelha à lagarta com narguilé que fala do futuro para Alice.

Outra mostra bem explícita e crucial da ironia do projeto, e por que não uma certa dose de humor negro, é a cena de um dos depoimentos de Kiko Goifman, em que de realizador passa a personagem e é tragado para dentro da história. Nesse depoimento, postado diante da câmera da mesma forma como as demais pessoas que ele entrevista, Kiko imagina como se dará a última cena do filme, a pretensa cena do encontro com a mãe biológica.

A cena do encontro deverá se dar por um desencontro. A mãe deverá passar ao largo dele, sem reconhecê-lo. Não quer imagens clichês. Como se não já bastasse a ironia de fazer um filme de busca da mãe biológica para encontrá-la, outra ironia se relaciona a esse momento: essa cena do encontro jamais acontece no filme, uma vez que ele não encontra com a mãe biológica. É a instância do descontrole sob a qual o dispositivo opera acontecendo.

3.2.3 Rede de intriga em família

Ao desenvolver o projeto de 33, Kiko desenvolve também uma rede de intriga em família, como sua própria irmã sugere no depoimento. Diferentemente de outros documentários, neste filme é o próprio documentarista e sua vida particular que estão em questão. Quando questiona a localização de sua mãe biológica, o documentarista – que também é personagem – vai questionar todos aqueles que estão envolvidos com sua adoção, ou seja, seus familiares.

Kiko Goifman (2003), em seu depoimento nos extras do DVD de 33, afirma que só decidiu seguir com o projeto do filme porque se tratava de sua história pessoal, cuja

abordagem e aprofundamento ele teria como controlar, o que não aconteceria se se tratasse de uma outra pessoa.

Ao fazer de sua busca particular algo público, ele vai trazer o cineasta para dentro do filme. Ele próprio vira personagem de sua construção narrativa como também repensa a participação do autor nesse cinema baseado na subjetividade, nessa produção contemporânea que vai romper com a tendência documental de falar do outro (LINS e MESQUITA, 2008).

Ao falarem de *33 e Um Passaporte Húngaro*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquista (2008: 51) apontam que “o motivo da realização do documentário deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores.”

Outro ponto importante dessa mudança na forma documentária operada por *33* está na relação com os personagens do documentário, no trato com o outro. A diferença está na forma como as entrevistas são realizadas. “As entrevistas estão presentes, mas têm seu uso deslocado e não reproduzem a tradicional dicotomia sujeito-objeto: são instrumento para obtenção de informações no processo concreto de pesquisa e busca empreendido pelos realizadores.”(LINS e MESQUITA, 2008: 52)

Dentre os familiares que são entrevistados, aqueles que fazem parte da trama principal da adoção, estão a mãe Berta, a tia Eva, a irmã Márcia e a babá cartomante Conceição. A primeira a ser entrevistada é Berta.

Em sua fala, Berta é inserida nesse dispositivo de subjetividades e fala de seu casamento em 1954 com Jaime, já falecido. Motivada pela dificuldade de engravidar e o desejo inquestionado de ser mãe, Berta começa a procurar uma criança para adotar. Adota primeiro Márcia e, em 1968, adota Kiko.

Ao receber uma ligação sobre a possibilidade de adotar um menino, a mãe liga para a cunhada, Eva, elas pegam um táxi em direção ao centro e saltam na Avenida Augusto de Lima, no Edifício Dona Genoveva. A adoção fora mediada por uma senhora espírita moradora do prédio, mas cujo número do apartamento Berta não recorda.

Após ser examinado pelo médico, o bebê foi entregue para ela juntamente com um papelzinho contendo a data exata de nascimento, peso, local de nascimento, a ausência de vacinas. Nascera na Santa Casa de Minas Gerais. As primeiras pistas concretas aparecem. Quer dizer, é anunciada, mas ainda precisa ser encontrada em meio aos papéis e documentos da mãe.

De posse dessas informações e da euforia que sua primeira pista efetiva lhe trouxe, Kiko dá seguimento ao processo, à sua busca. Até que o papel seja encontrado, é preciso trabalhar com o que conseguiu: ir ao edifício Dona Genoveva e tentar encontrar a benfeitora espírita que intermediava adoções.

As imagens e a trilha sonora dão conta do vigor que a busca ganha com as novas informações. Imagens subjetivas feitas dos percursos trilhados, dos objetos vistos, tocados. Uma vez que o porteiro do prédio de sua adoção não sabia informações de sua adoção, era preciso usar outros meios para descobrir. A lista telefônica da época apontava novas pistas.

Paralelamente a essas buscas e checagem de pistas, os demais depoimentos foram acontecendo. A cada nova informação acrescentada por seus familiares, um novo movimento se instaura no dispositivo. São picos de reativação motivados pelas novas pistas, uma reafirmação do dispositivo.

A segunda familiar a ser ouvida é Conceição. Apesar de não ter presenciado a adoção, ela sabe detalhes dos acontecimentos que lhe foram contados no dia da adoção. Conceição aponta ainda para uma outra testemunha chave na história: a tia Eva. Já citada no depoimento de Berta, Eva esteve presente no apartamento da senhora espírita, foi testemunha ocular daquele momento.

Márcia, a irmã, é a terceira familiar a falar. Ela, também filha adotiva, relata a alegria ao encontrar o irmão num berço no quarto da mãe. Não fica claro no filme, mas pelo diário sabe-se que, ao contrário de Kiko, Márcia não quer notícias de sua mãe biológica. E essa diferença no lidar com a adoção pode ser apontada aqui como mais uma das intrigas em família suscitadas.

Após todas as pistas apontarem para a tia Eva, como todo bom investigador, aprendiz de Sherlock que é, Kiko vai para a contra-prova. Questiona a tia sobre o fato de ter conhecido a mãe biológica, quer saber detalhes. Com esse movimento, a primeira dúvida que surge ao vermos as cenas é sobre a veracidade das informações apresentadas. Estaria tia Eva dizendo aquilo que se quer ouvir?

Todas as pistas são questionadas, conferidas com aqueles que participaram da sua adoção. Dessa forma, a partir do depoimento de Eva, novas rodadas de conversas com os familiares aparecem, drops de informações que vem adicionar perguntas e desconfianças ao projeto. Um jogo de planos e contra-planos entre personagens em

espaços e tempos alternados, justaposto de forma a suscitar uma narrativa, agregar um *raccord*.

Juntamente aos depoimentos, imagens subjetivas panorâmicas acompanham todo o filme, como se fosse o vagar do realizador pela vastidão da cidade, as incertezas dessa busca. E quando em ação, o dispositivo ativa conversas, reflexões, intrigas, além de instigar aquele que narra e personifica a busca. As imagens não atuam no esquema plano / contraplano tradicional de entrevistas. Apenas os entrevistados aparecem diante da câmera. O documentarista se mantém num extracampo a maior parte de do tempo, salvo os momentos em que ele se torna também um personagem de seu próprio filme.

Esse vagar da câmera é bastante perceptível nas “horas mortas”, em que a câmera passeia por espaços a esmo na cidade, busca algo não especificado na imagem. Enquanto isso, resumos mentais e flashbacks vão surgindo na imagem e na banda sonora. As pistas são repassadas, uma atividade de re-visão desse processo, das etapas já seguidas e os resultados já alcançados. Essas imagens e sons estão justapostas e sobrepostas às imagens de rotas e caminhos, desse olhar subjetivo que ativa a relação entre imagem e tempo.

A variação imagética e sonora faz com que a busca seja tanto do personagem como do espectador. Buscando por imagens, buscando por sons, com o prazer do processo de busca, que se faz presente desde a ativação do dispositivo.

3.3 Filmefobia

Título: Filmefobia

Ano: 2009

Direção: Kiko Goifman

Gênero: Documentário

Música: Tetine

Qual a verdade da imagem? O making of de um filme que mescla fóbicos e suas fobias, atores que interpretam fóbicos. No papel de diretor do filme a ser documentado está Jean-Claude Bernardet, aqui chamado apenas de Jean-Claude. Ele tem uma premissa: a verdadeira imagem é a de um fóbico diante de sua fobia.

As imagens dos fóbicos e seu encontro com suas fobias vão se sucedendo diante da equipe de filmagem e de um diretor que inventa estruturas maquinicas e com aspecto de aparatos de tortura para submeter seus personagens às suas próprias fobias.

Kiko Goifman dirige o making of desse filme dirigido por Jean-Claude. E de fato todas as imagens que se veem são do filme de Kiko Goifman, é pela câmera dele que vê-se trechos do filme de Jean-Claude. Embora a dimensão documental muito próxima do filme registrado passe a falsa impressão de que aquelas imagens estão para além da dimensão da observação.

De uma forma suave, a câmera passeia por entre personagens reais e fictícios, situações criadas e situações vividas. Há no filme uma dimensão de autofabulação sempre presente, uma adoção da cena em todos os momentos, além da hibridação entre ficção e documentário, uma mescla entre as potências estéticas da indeterminação. “*Filmefobia* é assim uma espécie de *filme-jogo-ensaio*, de filme dentro do filme, em que as imagens vão se desdobrando a partir de autoficções.” (FELDMAN, 2010: 127)

Por essa característica, André Hallack (2009), em seu estudo sobre os movimentos no documentário contemporâneo, classifica *Filmefobia* entre os falsos documentários. Filmes com uma perspectiva falsificante, assim como *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, e *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado.

Para Hallack (2009), pode-se considerar como falsos documentários:

Criações que simulam um vídeo-documentário. Histórias criadas e montadas de forma que pareçam documentários. Pessoas inventadas, inexistentes, que se transformam em personagens de um falso documentário. Ou mesmo histórias “reais”, que contadas em diferentes versões e por diferentes pessoas, formam uma outra história. Criam um novo contexto, uma realidade momentânea fruto da fabulação de seus “personagens”, dos reais e dos imaginários.(p.103)

Como o filme que vemos é um documentário sobre os bastidores da realização de um filme, a imagem sempre tenderá a mostrar elementos em construção, evidências de que esse filme se realiza do incompleto, do que se está fazendo. Se falta aqui uma unidade de quadro, há uma unidade estética e relacional, uma unidade temática.

À primeira vista tendemos a compreender filmefobia como um filme sobre fobias, fóbicos, a relação com o medo. Talvez a força pujante do nome repouse no imaginário e direcione nossa percepção. No entanto, se olharmos de perto, essas questões são apenas periféricas, em torno de um dispositivo que tenta abordar a feitura de um filme, que cria microdispositivos para compor um macrodispositivo.

Assim como acontece em *Dez* (2002), do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, tem-se em *Filmefobia* uma decomposição do filme em que vários filmes surgem. Num primeiro, as fobias poderiam (e de fato foram pensadas para) compor um dispositivo em que fóbicos encontram com os gatilhos de suas fobias. Num outro, a decisão de registrar a realização de um filme. E ainda outro em que se acompanha a vida de um realizador, suas realizações, seus medos.

Há aqui uma relação de autonomia entre elas e uma relação de interdependência. Todas essas micro-estruturas se sustentam sozinhas, mas ao mesmo tempo são dependentes umas das outras para que dentro do mosaico de imagens e sentidos criados, possam ser. Isto posto, pode-se concluir que se tratam de vários dispositivos articulados entre si.

Não há em *Filmefobia* imagens óbvias ou esperadas, é como se fora um filme-ensaio pela procura de imagens, uma experimentação de planos e quadros compostos, a aventura da luz e da sombra, da opacidade e da transparência. Parece redundante pensar dessa forma, mas como filme de bastidores e de registro de um processo de criação, *Filmefobia* vai se guiar pela chancela do acontecimento. Uma vez que os dispositivos estão ativados, eles estão suscetíveis ao que aparecer e a própria operação dos dispositivos vai significar um processo de clivagem na imagem apresentada ao público.

Isso fica claro na conversa que Jean-Claude tem com Kiko Goifman. Ele deveria filmar os bastidores de forma desvinculada, com liberdade para atuar. Os dispositivos seriam ativados pelo começo das gravações e desativados em seu encerramento. Jean-Claude diz o seguinte:

Muitas vezes eu sinto que essas imagens são intocáveis e é por causa disso que eu te quero, para que você documente esse processo, porque

tem momentos em que eu sinto que essa junção do artificial, o nascimento do medo gera uma imagem na qual eu não deveria tocar, pra mim talvez basta aquele momento em que eu vejo no monitor com a minha lupa, com toda a dificuldade que eu tenho pra enxergar essa imagem. E talvez a experiência, o experimento morra aqui, então preciso manter uma retaguarda e a retaguarda é você.

Com essa fala, todo o dispositivo macro de Filmefobia é explicitado. E dessa fala advém ainda a relação de fragmentação da autoria, autoria compartilhada. Aqui o autor não é mais aquele ser uno, sacralizado e possivelmente inspirado pelo divino. As imagens são de quem? São do coletivo que se encarrega de sua produção e realização, como fica claro na primeira postagem de Hilton Lacerda no diário, nas fotos de Cris Bierrenbach, no filme de Kiko Goifman. Esse compartilhamento das imagens e do título de ‘autor’ nos remete a toda uma discussão que está acontecendo em nosso país sobre os direitos e usos de imagem, além da lei de propriedade intelectual. Afinal, de quem são as imagens de Filmefobia?

Se pensarmos que Kiko se apropria – de forma autorizada - das imagens de Jean-Claude para a criação de seu próprio filme, o que há em Filmefobia, a nosso ver, é um estatuto da co-autoria. Fazer o filme dá sobrevida a essas imagens apropriadas.

A montagem, diferentemente do que acontece em 33, não se dá de forma linear. É um processo deslinearizado e deslinearizante. Indícios disso estão na edição de imagens, uma vez que há um agenciamento entre os planos e camadas narrativas, com som e imagem coordenados de forma a dar a perceber essa sobreposição narrativa, essa relação entre dispositivos narrativizantes.

A não-linearidade faz com que o espectador vá completando os espaços e interações entre partículas filmicas, mais que isso, age como um arranjo em rede dos elementos da criação.

Filmefobia é dois, é três. Uma relação constante entre o Eu e o Outro, haja vista que aqui falar do outro é também falar de si, já que o outro só existe a partir do Eu. O filme de Jean-Claude Bernardet só existe a partir daquilo que dele falam o diário e

Filmefobia. E essas só existem porque partiram da premissa da produção de Jean-Claude Bernardet.

3.3.1 Multiplicidade de dispositivos – aprisionamento, medo, interno e externo, Jean-Claude

Filmefobia observa o desenrolar de uma produção cinematográfica. Há toda uma dimensão metalinguística que norteia esse fazer fílmico. O que está em pauta, mais que a verdade da imagem ou a postura de um fóbico diante de seus medos, é o fazer cinematográfico.

Este caráter metalinguístico e auto-referenciado fica explícito e patente durante uma conversa entre Kiko Goifman – que entra no filme como personagem – e Jean-Claude sobre a participação de Kiko no filme como fóbico. Participar do filme e expor seus medos é uma dimensão intrafilme, esclarece Jean-Claude.

Ao passo que fazer o making of, é externa ao filme, é captar essa região de fronteira. Essa dimensão interna do filme, contudo, só chega ao espectador a partir da dimensão externa, uma vez que apenas se vê o making of de Goifman, jamais chegando a ver o filme rodado por Jean-Claude.

Os filmes-dispositivo se colocam como uma estratégia ao mundo roteirizado e cheio de amarrações. O filme-dispositivo trabalha, sim, com uma instância da roteirização, da maquinação, a ponta que fica amarrada e evidencia perfeito controle das estruturas geradoras de acontecimento. Contudo, há outra dimensão, a do descontrole, a que é responsável pelo imponderável nessa dimensão maquínica de uma estrutura pensada para fazer com que haja filme, a dimensão da ordem do próprio acontecimento. Assim, os filmes-dispositivo transitam pelo controle e o descontrole (MIGLIORIN, 2008).

Se os filmes-dispositivo tem como uma das condições para existir a formulação de um dispositivo, qual seria o dispositivo de *Filmefobia*? A definição a respeito do dispositivo que faz com que haja filme pode ser mais clara quando explicitado o fato de

tratar-se de um making of de um filme. Assim, *Filmefobia* seria um filme que trabalha com a dimensão da explicitação do processo de criação, como se dá a feitura de um filme sobre a verdade da imagem a partir da premissa de que essa verdade é possível uma vez que um fóbico é submetido ao encontro com sua fobia.

Se pensarmos a explicitação dos bastidores, a inserção do realizador na imagem, a proposição de formatações para que haja acontecimentos, ou seja, a formulação de um dispositivo, esse estaria bem próximo da dimensão de making of trabalhada por Kiko Goifman em *Filmefobia*. A delimitação de um regime imagético que explicita o processo fílmico, cria regimes de controle e descontrole, poderíamos dizer que a adoção do formato de making of é um dos componentes estéticos do dispositivo de *Filmefobia*, como quando o cinema clássico se apropria de recursos imagéticos que se consagraram no cinema documentário para dar o ‘tom de real’ à imagem que apresenta.

Outra componente do dispositivo fílmico é o medo. Talvez o mais óbvio dos elementos presentes, o medo nomeia o filme, que tem o título composto por justaposição de uma noção fóbica da imagem. O medo aparece como a dimensão mais exposta da cadeia imagética que se forma ao longo do filme, como se as dimensões do dispositivo estivessem sobrepostas em camadas, algumas mais explícitas e outras menos.

O medo seria a motivação de construção das estruturas que tem como função fazê-lo emergir do interior das pessoas que o sentem. Com isso, perpassa todo o filme em formas micro e serve de base para a concepção macro de medo/fobia no filme. A sua presença se dá já na cena inicial, quando temos o Gulliver confrontado pelo habitante do País de Lilibut. E, a cada maquinação e fabulação que façam o que há de real no medo surgir, tem-se a reafirmação dessa fabulação. O medo é aqui apresentado como introdutor de questões, de sentimentos, de memórias. Tal como em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, aqui temos personagens e histórias que atuam em *crossover* na dimensão do real e do ficcional, da interpretação e da vivência. Atuam na dimensão da crença do espectador diante das imagens que são vistas na tela (LINS & MESQUITA, 2008).

Assim, há fóbicos reais, há fobias reais, há fóbicos interpretados (atores profissionais), há fobias interpretadas, colocando em jogo a crença nas imagens que o

documentário é capaz de suscitar. Estamos diante de situações de invasão de uma dimensão extremamente íntima da vida e do corpo daquelas pessoas, sejam elas reais ou não. Como o próprio Jean-Claude explica em uma das cenas, o que importa no filme não é a realidade ou ficção dos corpos, da vida externa ao filme, e sim a verdade que a imagem é capaz de proporcionar. Essa afirmação chega perto do que Fernão Pessoa Ramos (2008) fala acerca das asserções do documentário e sua capacidade de criar assertivas não apenas com imagens-câmera.

Outra característica do dispositivo formulado por Kiko Goifman para este filme está nas impossibilidades do corpo. A relação com o corpo permeia todas as cenas e falas. O seu corpo e o corpo do outro. As impossibilidades que lhe são impostas e as que são impostas ao corpo do outro e apresentadas. A relação entre esses corpos que se estranham, que não se reconhecem, que tem dificuldades de lidar com a alteridade e o mundo exterior.

Assim, há sempre corpos amarrados, corpos presos, corpos estranhos, amedrontados, que ganham apêndices maquínicos e que nos fazem questionar até onde vão os limites e possibilidades do corpo, sejam eles físicos ou psicológicos, reais ou virtuais. É um corpo cujos movimentos estão limitados por amarrações a estruturas, por amarrações ao próprio corpo, por suspensão no ar, por aprisionamento total de movimentos previsíveis, trazendo a necessidade de pensar novos movimentos e novas possibilidades.

O corpo é trabalhado buscando encontrar suas virtualidades em meio às limitações impostas, fazendo com que uma nova perspectiva de relação com este corpo surja. É o corpo que antes se movia e agora apenas grita, o corpo que evita ver e agora é obrigado a olhar, o corpo que não quer tocar e tem no toque sua única possibilidade de movimento, o corpo que quer fugir e está estático, o corpo que tem apêndices de objetos ojerizantes a ele colocados sobre si, o corpo que quer enxergar mas está deixando de ver, o corpo que não quer ser exposto e tem na superexposição a sua medida, o corpo que se envergonha e é submetido ao seu embaraçamento, o corpo que tem medo do alto e é suspenso com araras, o corpo que tem nojo de cabelos e os tem arremessados em sua pele desnuda, o corpo que tem pavor de sangue e tem nele sua moeda de troca, o corpo que teme e é submetido ao medo.

O making of, o medo, a fabulação, o corpo são partes temáticas e imagéticas do dispositivo que compõe *Filmefobia*. No entanto, o dispositivo se faz ativar e desativar por um elemento que congrega todas essas partes temáticas em si, que atua como imagem-síntese desse dispositivo, sendo ele próprio o dispositivo que faz com que haja filme: Jean-Claude Bernardet ou só Jean-Claude, como queiram.

O dispositivo formulado por Kiko Goifman em *Filmefobia* surge como uma estratégia narrativa cinematográfica. O dispositivo é um mecanismo interno ao filme e formulação responsável por que os acontecimentos ocorram, para que haja filme.

No filme, a figura síntese desse dispositivo está em Jean-Claude. O dispositivo é explicitado durante todo o filme e tem como âncora da narrativa alguns de seus aspectos principais, tais como o medo, a impossibilidade do corpo, a fabulação da cena, a escolha de trabalhar com o recurso estilístico do making of.

A narrativa suscitada por esse dispositivo vai se construindo de forma fragmentada e entrecortada, deslinearizando o acesso. À ativação do dispositivo, uma dimensão de conversas, depoimentos, metadiscussões acerca do fazer fílmico e das escolhas que permeiam a criação audiovisual.

O medo não é o único dispositivo de *Filmefobia*, mas é a partir dele que os outros dispositivos são ativados e começa a funcionar como máquina propulsora de imagens.

3.3.2 Anão, Pombo, Ralo, Escuro, Cobra – dispositivos de aprisionamento

[cena 1] - O som do vento estoura e junto dele a imagem fixa de uma vastidão de areia branca. Ao fundo, do lado esquerdo do quadro, as franjas das ondas, espuma do mar. Do lado direito do quadro, formações rochosas que se estendem até mais da metade do quadro. O vento que se ouve também se faz ver ao erguer a areia fina por onde passa. Alguns sons, como engrenagens, começam a aparecer misturados aos sopros do vento.

Câmera fixa na areia, grande plano geral. A imagem formada divide o quadro entre faixa de céu e areia, tendo como intermediários alguns morros e a espuma do mar. Praia, som de vento soprando na areia, céu nublado. Ao fundo, só o movimento do mar e o vento que levanta a areia, criando uma fina e quase imperceptível poeira. Pouco mais de 40 segundos se passam até que seja possível identificar um pequeno ponto que se move ao fundo do quadro numa ação de aproximação.

Da lateral direita do vídeo, surge um homem careca vestido de preto e com um imenso monóculo sendo carregado por outro homem, que traja macacão e cinto utilitário. O homem de preto é deitado na areia diante da câmera e o de macacão sai de quadro pelo lado esquerdo.

Ao fundo, um pequeno ponto preto se agita na imagem desse - longo - plano-sequência. Aos poucos o ponto escuro se aproxima e é possível identificar algumas formas que se agitam no ar. Com um pouco mais de aproximação é possível discernir pernas e braços curtíssimos que se remexem em meio à paisagem fazendo piruetas em segundo plano.

Em primeiro plano, o homem careca se remexe, tendo os pés e mãos atados por uma corda cinza, a impressão que temos é de que tenta identificar, assim como nós, a forma que se aproxima. Tão estranho quanto o corpo que, deitado na areia, se remexe, esse pequeníssimo corpo estranho se dá finalmente a conhecer: um anão.

À aproximação desse anão que ri e tem o corpo completamente nu cruzado por faixas de velcro na altura do peito e da pélvis, dos cotovelos e das panturrilhas, o homem de preto se debate, não quer próximo de si. O anão quase em êxtase se joga contra o homem que - ao permanecer indefeso graças às amarrações que unem seu pé esquerdo ao seu tronco e sua mão direita - ganha um ar de Gulliver.

O anão assume o papel de habitante do País de Liliput e faz com que o velcro de seu corpo e o tecido da roupa de Gulliver se encontrem e se grudem. Ri e agita os braços frenética e quase que compulsivamente. O homem deitado tenta se desvencilhar arduamente, se enraivece, grita, tem espasmos. Luta com o corpo estranho que o ronda. Dois corpos estranhos que conflitam. O monóculo cai. Acontece o contato face a face entre os dois seres que ocupam o vídeo. Fobia de anão.



Figura 7 – Composição do quadro⁹

[cena 2] Uma tela de arames. Quadro com bordas laterais, inferior e superior escuras, envoltas em sombras. Pássaros, muitos pássaros. Os sons das aves e de seu bater de asas ocupam todo o espaço diegético. As aves dominam a cena inteira, a luz apaga, corte. Duas pessoas andam em fila indiana: o primeiro traz na cabeça um chapéu totalmente recoberto por migalhas e pedaços de pão. Não se vê seu rosto. O segundo é o mesmo homem de macacão cinza visto na cena anterior.

O homem-pão é conduzido até o quadrilátero formado por alambrados. O ponto de luz se alarga em partes irregulares do quadro, mas permite enxergar com mais precisão o homem e o local em que ele está.

Ele tem os braços suspensos perpendicularmente ao corpo, como se fora uma espécie de espantalho humano. Traja terno cinza, todo recoberto por migalhas e pedaços de pão. Lá dentro, além dos pássaros e puleiros espalhados pelos cantos, há um banco de praça branco. Cercado por pássaros, o homem fica atônito. Há uma proteção de acrílico que recobre seu rosto e fica embaçada com a respiração ofegante. O homem hiperventila. Fobia de pombos.

⁹ Frame de Filmefobia

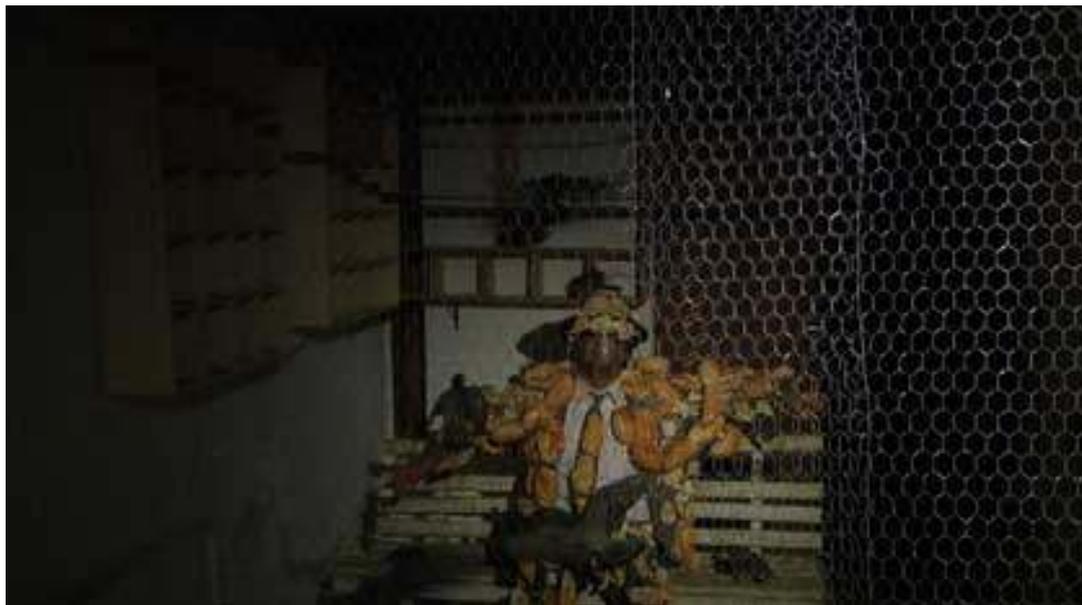


Figura 8 – Fobia de Pombo

[cena3] Plano médio de uma mulher com o braço direito preso por uma rede em forma de teia e óculos protetores de mergulho no rosto. Da parte de cima do plano, um chuveiro derrama água enquanto ela trabalhosamente se ensaboa. Os planos curtos e com cortes secos são montados com a dinâmica ligeira de quem não quer deixar fixar uma imagem, sempre estabelecendo a proximidade, um plano médio curto, mantendo o enquadramento para as diversas partes do corpo dessa mulher.

A imagem se sucede em planos que mostram os olhos aflitos e tem como trilha sonora os soluços entrecortados por respirações ofegantes. A mão esquerda livre de amarrações faz viajar a barra de sabão pelo corpo, enquanto seus soluços cortam o ar e se misturam ao barulho das gotas de água caindo no chão.

Além das impossibilidades a que esse corpo já está submetido, um plano sequência percorre a mulher desde os joelhos até o chão. Percebe-se uma outra impossibilidade: ela não consegue fixar os pés no chão do espaço que lhe foi permitido atuar. Planos do chão vão se sucedendo em cortes seguidos. Os pés, ora em ponta, ora em calcanhares, fogem dos ralos que recobrem o chão e buscam por pequeníssimos espaços de solo firme que existem entre um ralo e outro. Na cena seguinte, vista área do espaço ocupado pela mulher. Imagem em preto e branco, câmera de vigilância com contrastes estourados. Chuveiro em primeiro plano e apenas alguns contornos discerníveis do que possa estar atrás dele na imagem.

Corte. A imagem volta a ser colorida, plano geral. A água continua a escorrer e ela permanece soluçando enquanto a câmera se afasta lentamente da cena. Fobia de ralos.



Figura 9 – Fobia de Ralo¹⁰

Quase ao fim da cena, uma voz over irrompe pela primeira vez a atmosfera sonora do filme, até então composta de grunhidos, sons de pássaros e outros ruídos indescritíveis. Esse narrador extradiegético continua na cena seguinte com seu relato, como uma espécie de texto de passagem que interliga as duas cenas. A identidade desse

¹⁰ Fotografia de Cris Bierrenbach

narrador não é explicitada, mas pela voz é possível, com o decorrer do filme, saber que se trata da voz de Jean-Claude Bernardet.

Na narração, ele fala como quem conversa:

Eu acho que na minha vida o cinema se desenvolve sobre o cine de terror. Me lembro de ter ido ao cinema uma vez em Paris e, acho que por causa da falta de luz total, eu tive um medo enorme. Comecei a gritar, comecei a gritar, aí tiveram que nos tirar da sala. Isso é uma experiência dos meus 9, 10, 11 anos, lá em Paris. Uma outra experiência de que eu lembro foi no navio, no transatlântico, exatamente vindo para o Brasil – naquela época, uma travessia longa, quase 20 dias – e no momento projetavam filmes. E um filme que eu vi foi “Roma – Cidade Aberta”, isso era em 1949. E a lembrança que eu tenho é de um filme de terror. Um filme que eu devo ter sonhado, tido pesadelos com ele, mas não tem nada a ver com o Neo-Realismo etc. Para mim era um filme de terror.

Logo após o começo da fala de Jean-Claude, há uma mudança de cena. O homem com roupa de mecânico e cinto utilitário ata e aprisiona uma mulher morena a uma cadeira. Mexe com espelhos e traz nos braços uma cobra amarela. Fobia de cobras.

<Fade out>

As situações descritas acima compõem as cenas iniciais de *Filmefobia*. Heterogêneas quanto às fobias que trazem, enquadramentos e personagens, elas trazem, contudo, uma relação de contiguidade entre si. Todas elas apresentam corpos impossibilitados, corpos amarrados, latentes. Não apenas nessas cenas, mas por todo o dispositivo há uma profusão de corpos a serem testados, levados ao limite, aos extremos das suas possibilidades e assim tem na impossibilidade sua única forma de ser.

A relação com o corpo permeia todas as cenas e falas. O seu corpo e o corpo do outro. As impossibilidades que lhe são impostas e as que são impostas ao corpo do outro e apresentadas. A relação entre esses corpos que se estranham, que não se reconhecem, que tem dificuldades de lidar com a alteridade e o mundo exterior.

Assim, há sempre corpos amarrados, corpos presos, corpos estranhos, amedrontados, que ganham apêndices maquímicos e que nos fazem questionar até onde vão os limites e possibilidades do corpo, sejam eles físicos ou psicológicos, reais ou

virtuais. É um corpo cujos movimentos estão limitados por amarrações a estruturas, por amarrações ao próprio corpo, por suspensão no ar, por aprisionamento total de movimentos previsíveis, trazendo a necessidade de pensar novos movimentos e novas possibilidades.

O corpo é trabalhado buscando encontrar suas virtualidades em meio às limitações impostas, fazendo com que uma nova perspectiva de relação com este corpo surja.

E quando se pensa a relação entre corpo e cinema, há uma transgressão de natureza estética nessa equação em *Filmefobia*. Os corpos são apresentados entrecortados, impossíveis. A partir dos textos de Deleuze (1985, 1990) temos a noção de que o movimento faz parte da natureza do cinema e as suas formas de presença dentro dos filmes vão formular novas ações significantes, tipificações imagéticas que nos ajudam a perceber o cinema, entender suas significações.

Felipe Bragança¹¹, parte dos sentidos em Spinoza para definir um corpo, mais especificamente um corpo cinematográfico. Esse corpo cinematográfico seria possível através da relação entre *Cinética* - em que o personagem é tomado como "o conjunto de partículas de elementos expressivos que o compõe em variações de movimento e repouso" - e *Dinâmica* - a interferência que cada corpo tem sobre o outro e que o outro tem sobre si.

Em *Filmefobia* os movimentos são diminuídos, dificultados ou impedidos, a depender das estruturas e aparatos em que se encontram inseridos esses corpos. Até a câmera, na maioria das vezes, permanece fixa em um ponto, movimentando-se apenas em torno de seu eixo, sem ser movimentada, sem ser levada.

No entanto, os cortes, a mobilidade da câmera, a diferença de cor, o som, todos esses elementos se encarregam de agregar movimento, gesto, numa experiência que ultrapassa os sentidos, que se desenvolve de maneira sinestésica, sensorial. E, como característica do dispositivo, se esse corpo está impossibilitado por um lado, por outro ele é cheio de possibilidades, foge aos mecanismos de controle que lhe são impostos.

¹¹ Filmar, hoje, um corpo (em alguns atos). Felipe Bragança. *Cinética*. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/filmarumcorpo.htm>>

Esse corpo é um corpo biopolítico, que atua entre ambiguidades, que existe da dualidade. A vida que performatiza diante da câmera, que se põe em jogo, que faz de algo de dimensão íntima e particular uma situação publicizada. Corpos que atuam segundo situações paradoxais, que estão inseridos em um dispositivo também biopolítico que opera estética e politicamente.

Se as outrora estatais biopolíticas, tais como definidas por Michel Foucault em fins dos anos 1970, nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje privatizada e hiperindividualizada, a biopolítica pode ser compreendida como uma forma de gestão, instrumentalização e modulação dos indivíduos em meio à indeterminação entre liberdade e autonomia, de um lado, e submissão e sujeição, de outro. (FELDMAN, 2010: 122)

Quando grita, xinga, esperneia, a mulher com fobia de cobra subverte a resignação naturalmente imposta pela sua condição de prisioneira de uma cadeira com rodas. Ao se ensaboar apenas com uma das mãos enquanto tenta livrar os pés de tocarem os ralos, a outra mulher amplia as possibilidades de fuga ao imposto.

Mais que um corpo físico, há que se pensar também na relação entre câmera e corpo, na formas como os corpos em cena são relacionados, são apresentados. Além dos corpos aprisionados ou dessas impossibilidades do corpo de que tratamos, é possível perceber uma relação corporea e sensorial entre os corpos no quadro.

São corpos que se aglutinam nas cenas, são corpos que são vistos entrecortados, divididos pelo quadro. Esses corpos biopolíticos operam dentro desse dispositivo que se guia pelo biopoder, que se faz do controle e do descontrole. São corpos, segundo Foucault(1987), disciplinados.

O corpo humanos entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, como as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A

disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (FOUCAULT, 1987: 119)

Dessa forma, as máquinas desenvolvidas em *Filmefobia* são mecanismos impositores de disciplina, que desarticulam os corpos a eles sujeitos para os recompor em seguida. Ao mexer com os medos (ou supostos medos) dos corpos em cena, os mecanismos de poder tem por objetivo condicionarem esses corpos, uma vez que a base da disciplina é a coerção. Esses corpos estão impossibilitados e cheios de força ao mesmo tempo, potência, fruto da natureza mesma paradoxal do dispositivo em que estão inseridos.

3.3.3 Jean-Claude

É a partir de sua fala em “*off*” na cena da mulher que tem medo de ralos que vemos ou temos as motivações do filme explicitadas, a dimensão do que se tem apresentado até então por três fobias mudas e sem delimitação temática ou espacial: fobia de anões, de pássaros/pombos, de ralos. As cenas materiais pré-existentes àquela fala se tornam perceptíveis pela dimensão sonora da fala, do depoimento, da memória: o medo de escuro.

A personagem Jean-Claude dirige um filme sobre medo, com ambientes extremamente escuros, como zonas nebulosas da percepção, faz com que os corpos impossibilitados se defrontem com dimensões que os impossibilitam. Jean-Claude é ele mesmo também um corpo impossibilitado, um corpo que se vê submetido aos seus medos: com medo de escuro desde a infância, ele se vê agora acometido de um princípio de cegueira, um apagamento gradual das possibilidades de ver, um enegrecimento da visão.

Fabulação do ser, Jean-Claude Bernardet ao viver Jean-Claude se assume como intérprete de um avatar de si mesmo, emprestando ao personagem medos e características suas e se relacionando ante as câmeras da equipe de produção do making

of de Goifman, sendo expectador e co-partícipe das imagens, trazendo para a cena o próprio Goifman, com sua fobia de sangue.

A imagem vai assim buscar o espectador para participar de sua precariedade e também do excesso de experiência, da possibilidade de acontecimento que existe na virtualidade da imagem. O que existe na história, na vida, no indivíduo entra no dispositivo como parte de um todo móvel e modulável distante de uma instância exterior que pudesse, de fora, organizar uma representação, ajustar uma imagem e um indivíduo, reduzindo assim a imagem a uma significação discursiva. A primeira inadequação surge então no momento em que o realizador se retira do seu lugar separado do dispositivo para fazer parte dele, habitar a imagem em uma invenção coletiva do pensamento. (MIGLIORIN, 2008: 11)

Assim, o dispositivo apresenta de forma multifacetada aspectos de si mesmo, enfatizando-os para discuti-los, abordá-los. O controle e o descontrole do dispositivo andam lado a lado diante da câmara, forçando as barreiras da imagem, atravessando a dimensão filmica, tendo na inscrição da câmara neste dispositivo um elemento de caráter decisivo, que “opera ao mesmo tempo como máquina de captação e elemento de modulação dos atores do dispositivo” (MIGLIORIN, 2008: 23).

A voz de Jean-Claude Bernardet entra em campo sem sua imagem. O som é extra-diegético, uma vez que no espaço diegético outra cena está em curso: o preparo da moça que traja um vestido floral e enfrentará sua fobia de cobras dentro de instantes. “Jean-Claude é a mente organizadora, o porta-voz do saber, e é ele quem postula as teses constitutivas do experimento, que, uma a uma, vão sendo dissolvidas.” (FELDMAN, 2010: 127)

Após quase 16 minutos de filme, acontece a primeira aparição física de Jean-Claude. Quadro escuro com uma fonte de luz pontual em sua cabeça. Ele está de costas para a câmara e é possível ver a fumaça de um cigarro crescer acima de seus ombros. A luz do ambiente aumenta e faz ver que a cadeira em que está sentado é mais que uma cadeira, é uma estrutura de visualização equipada com câmara e monitor.

Quando falamos de um dispositivo Jean-Claude, falamos de um dispositivo voltado para a personalidade autoral, que segue os quereres desse autor, seus argumentos, sua rotina, suas decisões. Jean-Claude não é somente um realizador que

pretende encontrar a verdade da imagem, ele é também uma pessoa que vive com seus medos, assim como aqueles que ele filma. Aos 8 minutos de filme, ouvimos sua voz narrar seu medo de escuro que, ironicamente, surgiu com o cinema. Esse medo não fica apenas na ironia de ele ter se tornado um autor renomado na área da teoria e crítica cinematográfica.

A ironia maior reside no fato de uma pessoa com temor do escuro estar à beira da cegueira, imersa em sua própria escuridão. E essa questão entre o que é possível ver e o que já está banhado pelo escuro marca toda a estética da fotografia de seu filme. São locações imersas no breu, como fontes de luz pontuais.



Figura 10 – Fobia de palhaço

Enormes pinhole montadas e com tempos de fixação e sensibilização determinados por Jean-Claude, como fica claro em cenas como a de fobia de palhaço. Nesta cena, o diretor não se mostra satisfeito com a reação do fóbico e questiona se sua fobia é real. Pelo diário, sabe-se que outro fóbico de palhaço deveria ser chamado para uma nova gravação.

Considerações Finais

Os dispositivos analisados nesta pesquisa se mostram convergentes com os paradigmas do documentário contemporâneo, mais especificamente o caso do documentário brasileiro, mas não só. São dispositivos estéticos e políticos, são dispositivos que evocam as capacidades do documentário enquanto tal, que evocam suas contradições, seus paradoxos. Paradoxos esses presentes desde os primeiros tempos do documentário, como a relação entre realidade e ficção, para citarmos a mais conhecida. No entanto, aqui aparecem reinventados, rediscutidos.

Ao evocar essa natureza paradoxal, os documentários colocam em jogo seu próprio fazer, proporcionam uma discussão metafílmica, isso tudo antes mesmo de que o filme comece, apenas pela formulação do dispositivo, pelo estabelecimento de parâmetros que nortearão essa experiência. Já com a câmera ligada, tem-se o campo de forças mesmo que é o documentário em ação, seus elementos em jogo.

E jogar aqui significa não uma oposição entre elementos, mas uma relação interdependente, em que contrários coexistem para poderem existir. Um jogo de forças. Exemplo mais visível dessa coexistência é a relação estabelecida dentro dos dispositivos entre controle e descontrole. Todos os elementos que conferem controle ao realizador são também aqueles que lhe fazem não ter o controle, que abrem espaço a fugas, que permitem uma estratégia de reconfiguração das participações do “jogadores” em cena, das personagens e situações.

Ambos os filmes, *33* e *Filmefobia* trazem contribuições para a percepção e entendimentos de uma narrativa marcada pelo processo. Os dispositivos formulados são aqui utilizados com uma estratégia narrativa, como possibilidade de criação dessas narrativas. É uma possibilidade de criar narrativas, sim, no entanto, o que percebemos como fundamental na constituição desses dispositivos fílmicos é a busca por introduzir invenções e pensamentos na obra. Com isso, contribuem para “apanhar” um tipo de experiência fílmica.

Para percebermos como se constituem os dispositivos nos filmes analisados, foi necessário estabelecer uma ordem ou caminho que nos propiciasse confirmar as

hipóteses estabelecidas no início da pesquisa. Em primeiro lugar, era preciso estabelecer a que tipo de dispositivos estávamos nos referindo, haja vista a multiplicidade de uso para o termo. A discussão estabelecida no primeiro capítulo permitiu-nos fazer um apanhado conceitual acerca do estado da arte, além de um levantamento bibliográfico que nos serviu de suporte para as análises realizadas nos capítulos seguintes.

As experiências filmicas trazidas com os dispositivos analisados são da ordem do sensório, do movimento, do sensível, do visível, do tempo, ou seja, sinestésicas. São experiências que integram obra e processo de criação. Ao integrarem as discussões sobre obra e processo de criação, elas dão conta da explicitação do processo como recurso de linguagem e recurso fílmico. Além de basearem suas produções nessa dinâmica das buscas que engendram, as obras analisadas discutem o processo mesmo de produção audiovisual, o escancaramento das regras ao espectador.

Dessa forma, foi de extrema importância para a elaboração desta análise a aproximação teórica e metodológica estabelecida com os estudos que dão conta de um processo criativo, de uma obra em curso. Essa aproximação com os estudos de crítica de processo permitiram a percepção de facetas do dispositivo que estão presentes nos documentos de processo - registros de realização dos filmes, os diários.

Desde o início dessa pesquisa, percebeu-se uma relação de superposição entre os diários e os filmes. Mais precisamente, percebeu-se que não só os filmes se utilizavam dos dispositivos, mas também os diários, uma vez que foram escritos dentro da ativação desses dispositivos fílmicos. Assim, era preciso analisar o dispositivo em sua totalidade, levando em consideração os elementos que o integravam: filmes e diários.

Para tanto, foram de fundamental importância os estudos de Cecília Almeida Sales, que abordam o processo criativo de forma dinâmica e dão o aporte metodológico para a realização de um estudo dessa natureza. Por meio da leitura e análise dos textos, bem como da análise dos documentários, o segundo capítulo dá conta dessa discussão entre obra e processo.

Procurou-se estabelecer de forma clara como se dão as relações entre obra e processo, quando a própria obra se constitui num processo e quando o processo se constitui como obra. E ao diferenciar a posição desses elementos dentro dos dispositivos, foi possível também relacioná-los. No caso, percebemos que os diários de

33 e *Filmefobia* são da *ordem do processo como obra*, uma vez que mesmo dando conta de um processo, sendo documentos desses percursos trilhados pelo realizador e o dispositivo em funcionamento, se constituem em obras.

Já os filmes são da ordem da *obra como processo*, uma vez que sua natureza de estabelecimento de parâmetros de antemão dá conta de algo que acontece a partir do processo, que é ele próprio o processo. O potencial da obra como processo é da própria ordem do dispositivo, sem o qual ele não se constitui. Na abordagem desse ponto, demos preferência à análise de um filme que não fizesse parte do corpus – *Um Passaporte Húngaro* – de modo a permitir que a análise dos dispositivos de 33 e *Filmefobia* fosse realizada de forma mais contundente no capítulo seguinte, em que analisamos filme e processo de maneira integrada.

Assim, pode-se perceber que a relação entre crítica de processo e análise filmica – enquanto norteadores metodológicos – permitiu que essa pesquisa desse conta das especificidades desses dois dispositivos que compõem as obras analisadas. Permite ainda uma visão panorâmica sobre o cinema documentário brasileiro contemporâneo e suas relações com os dispositivos filmicos.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?**. *Outra Travessia* [Online] Vol.5. 2005. Disponível: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>
- ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem**. São Paulo: (mimeo), 1999.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 1973.
- BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In: *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1983.
- BAZIN, A. **O Cinema. Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Brasiliense: Edusp, 1994.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **O Processo como obra**. São Paulo: Folha de São Paulo, Mais!, 13 de julho de 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>>. Acesso em: 02 de março de 2011.
- BIETTE, Jean-Claude. **¿Qué es un cineasta?** Buenos Aires, 2006. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6925608/BIETTE-JEANCLAUDE-Que-es-un-cineasta?secret_password=&autodown=pdf>. Acesso: 02 de julho de 2010.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude e PASSERON, Jean-Claude. **O Ofício de Sociólogo: Metodologia da pesquisa na sociologia**. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- CARMELO, Bruno. **Para pensar o autor no cinema**. Revista Universitária de Audiovisual da UFSCar. Panorama-Novembro/2009. Disponível: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2406>>. Acesso: 02 de julho de 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.
- DELEUZE, G. **Cinema 1. A imagem-movimento**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema II: A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversaciones.** Valencia, Pré-textos, 1996.

_____. **¿Que és un dispositivo?** In: *Michel Foucault, filósofo.* Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de wanderson flor do nascimento. Disponível: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>> Acesso: 26 de janeiro de 2010.

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

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** São Paulo: Jorge-Zahar Editor, 2002.

_____. **A forma do filme.** São Paulo: Jorge-Zahar Editor, 2002.

FELDMAN, Ilana. **A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo: os distintos casos de *Filmefobia* e *Pan-cinema permanente*.** Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 121-133, dez. 2010.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FURTADO, Beatriz (Org.). **Imagem Contemporânea: Cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I e II.** São Paulo: Hedra, 2009.

GODOY, Helio. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

HALLACK, André. **O documentário perfurado: um estudo sobre as possibilidades de abertura e expansão do filme/vídeodocumentário.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Dissertação de Mestrado.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário.** São Paulo: Francis, 2005.

_____. **Introdução ao documentário brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.

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

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo.** In: *Sobre fazer documentários.* São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.** São Paulo: Paulus, 2007.

MESQUITA, Cláudia. **Outros retratos – Ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil.** In: *Sobre fazer documentários.* São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

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

_____. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro. Em <[http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin .asp](http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp)>. 25 de maio de 2008.

MITCHELL, W. J. Thomas. **Pictorial Turn**. In: *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PADILHA, José. **Sentido e Verdade: Quatro notas na fronteira entre o documentário e a ficção**. In: *Cinemas, revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, n.32, p. 59-69, outubro/dezembro de 2003.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

_____. **Cinema em Trânsito: do Dispositivo do Cinema ao Cinema do Dispositivo**. In: *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia*. Covilhã: Labcom, 2007. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/penafria-esteticas_do_digital.pdf>

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Vol.1 e 2**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2007.

_____. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SALLES, Cecília Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. **Crítica de Processo: um estudo de caso**. Revista Ciência e Cultura, vol 59, n1. São Paulo, jan/mar 2007. Acessado em 15 de dezembro de 2010. Disponível em <<http://goo.gl/kRJiM>>

_____. **Crítica Genética em expansão**. Revista Ciência e Cultura, vol 59, n1. São Paulo, jan/mar 2007. Acessado em 15 de dezembro de 2010. Disponível em <<http://goo.gl/uasTB>>

SCHITTINE, Denise. **Blog: Comunicação e Escrita Íntima na Internet**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.
VANOYE, Francis ; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**.
Campinas: Papirus, 1994.

VEIGA, Roberta. **A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea).
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais,
2008.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Editora Graal,
1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed.
São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Filmefobia. Kiko Goifman. São Paulo: PaleoTV, 2009, Color.

33. Kiko Goifman. São Paulo: PaleoTV, 2003, P&B.

Um Passaporte Húngaro. Sandra Kogut. 2003, Color.