

Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo¹

The space behind the camera: performative aspects in contemporary Brazilian documentaries

ANDRÉ BRASIL

Professor no PPGCom da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Belo Horizonte, MG, Brasil.

[<agbrasil@uol.com.br>](mailto:agbrasil@uol.com.br)

RESUMO

A partir da constatação de um regime performativo das imagens, desdobramos, neste artigo, a hipótese de que, no domínio do documentário, um relevante traço formal desta performatividade está na exposição do antecampo: trata-se de um espaço ético que não deixa de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser espaço ético. Essa proposição se desenvolve desde o percurso por documentários brasileiros contemporâneos, em diálogo estreito com o repertório crítico acerca dos filmes: *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Domésticas* (Gabriel Mascaro, 2013), *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Moscú* (Eduardo Coutinho, 2009), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2012).

PALAVRAS-CHAVE: Antecampo; Performatividade; Documentário brasileiro.

ABSTRACT

In this article, we unfold the hypothesis which sustains that, in the documentary realm, a relevant formal trace of the performative regime of images is situated in the exposition of the space behind the camera: it is an ethic space that is still a stylistic resource; it is a stylistic resource that is still an ethic space. This proposition is developed from the course of contemporary Brazilian documentaries, in a straight dialogue with the critical repertoire concerning the films: *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Domésticas* (Gabriel Mascaro, 2013), *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Moscú* (Eduardo Coutinho, 2009), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2012).

KEYWORDS: Off-camera; Performative regime; Brazilian documentary.

Em texto anterior, trabalhávamos a hipótese de um regime performativo das imagens: dos shows de realidade aos vídeos pessoais na internet, das redes sociais aos games, dos documentários às experiências de arte contemporânea, a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma. A imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se assim o espaço prioritário no qual *se performam formas de vida*.

Desdobremos então uma segunda hipótese, a de que, no domínio do documentário, um relevante traço formal desta *performatividade* está na exposição do *antecampo*, em seus diversos matizes. Essa proposição se desenvolve a partir de um percurso por documentários brasileiros contemporâneos, em diálogo estreito com o repertório crítico acerca dos filmes. Sem ambicionar originalidade, retomamos argumentos compartilhados com outros autores, para observar a produção recente com atenção dedicada ao antecampo.

Espécie de fora de campo mais radical situado atrás da câmera (Aumont, 2004, p. 41), o antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diagético).

Um filme, sabemos, não se faz na absoluta exposição de seu antecampo. No gesto de filmar, algo sempre se oculta, permanece fora de cena: o próprio olhar que, no

ato de olhar (ou de filmar), deve permanecer invisível. Se o antecampo se expõe em cena, fazendo-se visível, outro antecampo será logo criado, em um jogo de *mise-en-abyme*. Lembremos-nos de *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov: a câmera constantemente em cena demanda outra câmera que, oculta, se encarregua de filmá-la.

Se ao trabalhar a *mise-en-scène* e a montagem, o diretor pode se manter de fora da cena, à explicitação do antecampo permite seu posicionamento interno, exposto à relação com o outro filmado, esta que deve ser elaborada no interior da cena. O modo como o comparecimento ao outro é expresso no filme pode variar do total ocultamento e distanciamento à extrema visibilidade do diretor (e da equipe) em cena, passando por situações em que a presença faz-se audível, mas não visível. Em alguns casos, o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível.

A explicitação do antecampo participa assim do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa *objetivar* (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo revela um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo.

Dialogismo e reflexividade

No domínio do documentário, a aparição do antecampo é historicamente movida por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica. No primeiro caso, a prática do cinema caminha em paralelo às transformações epistemológicas no campo das ciências humanas e sociais, diga-se logo, sem relação de determinação entre ambos os domínios. Entramos assim no que James Clifford mapeou como um paradigma discursivo dialógico. Na esteira de Benveniste,

ele lembra que “todo uso do pronome *eu* pressupõe um *você*, e cada instância do discurso é imediatamente ligada a uma situação específica, compartilhada; assim, não há nenhum significado discursivo sem interlocução e contexto” (2011, p. 41). Na teoria do documentário, esse paradigma reverbera, por exemplo, na reivindicação de Jean-Louis Comolli (2008), para quem a *mise-en-scène* documentária é fundamentalmente compartilhada, em uma representação aberta, dada a imprevisibilidade da relação.

Seria preciso dizer ainda que filmar o outro é sempre, de alguma maneira, filmar a si mesmo (estejamos ou não em cena). Algo que a antropologia contemporânea nos sugere: “No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por inventar a própria noção de cultura” (Wagner, 2010, p. 31). Formulação precisa que poderíamos parafrasear como: no ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista.

O documentário moderno articula – em diferentes graus e com diferentes efeitos – estratégias dialógicas e reflexivas. Tomando já o cinema brasileiro como lugar de investigação, digamos que, de início, a demanda é fortemente reflexiva e terá em alguns filmes a exposição do antecampo como estratégia crítica, política. Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem significa basicamente expor a linguagem cinematográfica enquanto tal, em seu avesso anti-ilusionista.

Trata-se, contudo, de um procedimento crítico de duplo e contraditório efeito: de um lado, aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*. Portanto, questiona-se a enunciação clássica – assim como o lugar de verdade que ela instaura, afastado do mundo – para misturar, em uma mesma cena, sujeitos, processos de aproximação e de esquiva, e discursos de diferentes naturezas. A prática do filme se funde às demais atividades, todas elas, à sua maneira, reveladas parciais e mediadas. Para fazê-lo, apesar disso, recorre-se à linguagem, sublinhando não apenas

o diálogo que ela possibilita, mas também as distâncias que impõe: o filme propõe uma relação dialógica, não sem simultaneamente suspeitar de suas próprias ambições.

Não há como não nos lembrarmos de *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964/1984), um dos filmes que mais contundentemente articulou estes dois processos: o dialógico e o reflexivo. Ali, a reaproximação processual de Coutinho ao universo de personagens de seu filme inacabado – camponeses, familiares, e principalmente Elisabeth, viúva de João Pedro – vai-se encadeando aos procedimentos mais propriamente reflexivos do filme. O processo dialógico (a tentativa de aproximação) e seu contraponto reflexivo (os impasses, as cisões, os entraves desta aproximação) funcionam no filme como se um fosse o tensor dialetizante do outro: como se o desejo de aproximação à história fosse constantemente atravessado pela suspeita acerca de sua possibilidade. Trata-se de uma tentativa de diálogo que encontra seus limites na distância que a mediação – da linguagem, da classe, e da própria história – impõe.

Se, como bem lembra Bernardet (2003), à época do filme, o autor existia, mas, na maioria das vezes, oculto – como veículo transparente da realidade –, agora, ele se explicita como mediador dividido entre o real e o espetáculo. Em cena conhecida comentada pelo próprio Bernardet, João Mariano (aquele que assumira o papel de João Pedro no primeiro *Cabra marcado para morrer*, de 1964) revela sua reticência em relação ao movimento revolucionário. “É algo tão violento, vai tanto contra o processo do filme, que até o próprio espetáculo parece estremecer” (Bernardet, 2003, p. 230). No antecampo, Coutinho interrompe o entrevistado por conta de um possível problema técnico com o som, o vento forte a comprometer a qualidade da gravação. A entrevista é logo retomada, mas João Mariano não consegue “reatar” seu discurso, permanecendo em silêncio. Nesse momento, é como se o processo dialógico – a entrevista como seu procedimento fundamental – fosse fraturado por duas emergências: de um lado, a linguagem, revelada em seu nível material mais elementar, o equipamento, a técnica,

o vento. Esta – a linguagem – é ela também interrompida, obstruída pela história que, traumática, muito dificilmente retorna ao presente do filme. O antecampo exposto de *Cabra marcado para morrer* reúne, não sem contradições, densidade histórica, espessura intersubjetiva e reflexividade crítica.

Ainda que, na mais relevante cinematografia moderna, dialogismo e reflexividade venham articuladas, esse não é um trabalho isento de tensões. Isso porque, levada às últimas conseqüências – em um caso emblemático como *Congo* (Arthur Omar, 1972) – a reflexividade como recurso de linguagem solaparia a própria possibilidade do diálogo, fazendo desaparecer, em estilhaços de texto, ambos os sujeitos: aquele que filma e o outro filmado.

Nosso percurso por um conjunto de documentários brasileiros começa por reconhecer a notável persistência de Eduardo Coutinho em revelar o antecampo de seus filmes, portanto: da equipe a subir o morro com equipamentos à mostra ao pagamento dos entrevistados incorporado à *mise-en-scène*. Com isso, na contramão da manipulação midiática, o diretor mantém-se coerente em sua ética anti-ilusionista, colocando “os dados da representação ao alcance do olhar” (Xavier, 2010, p. 75). Em Coutinho, a concentração na entrevista ressalta uma demanda dialógica que não vem alijada de seu contraponto reflexivo: ainda que o “efeito catalisador do olhar do cinema na gestação da fala inesperada” (Xavier, 2010, p. 68) seja levado à sua potência máxima, tanto a mediação da linguagem quanto as assimetrias de poder intrínsecas à prática documentária que não serão subtraídas.

Em contrapartida, a reflexividade não será uma estratégia crítica exterior à conversação, participa de uma espécie de pragmática na qual se manifestam enunciado, circunstância e materialidade da enunciação. Ao insistir na entrevista (ou na conversa) como forma dramática, o diretor permite que as estratégias reflexivas atuem, no mais das vezes, no interior da própria conversação, alinhavando-se, modulando-se

– sem sobressaltos, mas com inventividade – em seu decorrer. Cresce, nesse ponto, o papel dos personagens que, não raro, convocam o antecampo, endereçam à equipe questionamentos desconcertantes, cientes da presença da câmera, de sua participação no filme e da construção performática da própria imagem. Lembremos-nos da interpelação do garoto em *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992) – “O que vocês ganham pra ficar botando isso (a câmera) na nossa cara?” –, ou da pergunta irônica que Roseli devolve ao entrevistador de *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001) – “Você quer pobreza mesmo?”, “Ah, sei, comunidade...”. Como diria Jean-Louis Comolli, trata-se (já) de uma preocupação moderna: a consciência do próprio devir-imagem. “Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar?” (Comolli, 2008, p. 53). O filme não resulta então do gesto soberano do diretor, mas daquilo que no diálogo nos desconcerta: ao outro filmado interessa, como a nós, os problemas da imagem, da reflexividade e da crítica².

Sem abandonar o método baseado na conversação e na depuração minimalista do enquadramento (espacial e fílmico), Coutinho produz em *Jogo de Cena* (2007) uma significativa reviravolta. Trata-se de um filme-liminar, cuja proposição é enunciada logo no início, com a exibição do anúncio de jornal a solicitar os depoimentos de mulheres que vão compor o teste do documentário. Se, nos trabalhos anteriores, a circunscrição do dispositivo visa, principalmente, fazer precipitar uma fala inaudita, as fabulações que constituem uma vida singular, agora, ainda se mantendo nesse terreno, Coutinho investe fortemente no jogo das representações: por meio da montagem – de seus procedimentos de repetição e interrupção – a conversa é exposta como jogo de linguagem, tendo a indeterminação como traço fundante. Trata-se, assim, de uma forte “guinada” reflexiva que não abandona a crença na entrevista como procedimento catalisador, mas que a lança em *mise-en-abyme*, com a consequente hesitação do espectador³.

Diríamos, com algum risco, que tudo nesse filme se torna antecampo. Não à toa, a *mise-en-scène* se assemelha a um teste de atrizes⁴, e, agora, o cenário não são as casas dos personagens, mas o teatro, as atrizes posicionadas de costas para uma platéia vazia. O palco nu será uma espécie de bastidor da linguagem, portanto. Em *Jogo de Cena*, não é Coutinho quem sai do antecampo para aparecer no campo, mas toda a cena – as mulheres incluídas – que teria migrado para este antecampo de natureza reflexiva. Mantém-se, como em outros filmes do diretor, o interesse no enunciado e na enunciação dos entrevistados, mas cada depoimento é testado, repetido, vai e volta, e se interrompe; desliza de uma atriz a outra, desgarrando-se de um sujeito claramente identificável. Eduardo Coutinho conserva-se um cineasta do rosto, engajado na conquista da figura singular do outro, cada rosto, cada singularidade, cada nome próprio carregando uma história. Mas aqui, segundo formulação precisa de Jean-Claude Bernardet, a noção de sujeito é radicalmente desestabilizada, a singularidade não equivalendo a um sujeito localizável. “Quem fala? Eu? Eu quem?”⁵

Estes deslizamentos não são fluentes: a transação de uma fala à outra revela, aqui e ali, seus entraves. Como na passagem em que Fernanda Torres se desconcerta, impedida de avançar em sua encenação do depoimento de Aleta (Fig. 1).



Figura 1 – “é delicado... eu não separo ela do que ela diz, entende?” Fonte: fotograma do filme *Jogo de Cena*.

A presença de Coutinho em cena (ou neste bastidor da cena) é o elemento que, de algum modo, provoca a pane: “Parece que eu tô mentindo para você”, ela diz, mostrando dificuldade em entrar no jogo da linguagem – “é delicado... eu não separo ela do que ela diz, entende?”. A performance trava, emperra, atravessada pela dificuldade em levar adiante o trabalho de dissociação entre sujeito e enunciado.

Tudo isso, em *Jogo de Cena*, faz parte deste antecampo expandido (a antessala, o bastidor, a sala de ensaio e de teste), a cena antes da cena, o jogo que possibilita a representação; onde se origina (e para onde se destina) o trabalho da reflexividade crítica.

A escuta: entre silêncio e colapso

A crítica de Bernardet ao uso desmedido e banalizado da entrevista, o “feijão com arroz” do documentário brasileiro, pode ser relida aqui. Se “dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático” (Bernardet, 2003, p. 286), é porque a conversação como espaço polêmico – efetivamente dialógico – cede lugar à entrevista como protocolo apaziguador, no qual a mediação deixa de ser problema e a relação se acomoda a uma questionável, mas não questionada, simetria. Aborda um “dialogismo” isento do gesto reflexivo que funcione como contraponto crítico ou como motor de invenção. Não à toa, o entrevistador se oculta no antecampo (mesmo que, para Bernardet, ele seja o centro para onde se dirige o olhar do entrevistado). Ou, ainda, quando o antecampo se expõe, o recurso surge como uma espécie de jargão desgastado, excessivamente controlado, sem a força expressiva que caracteriza, por exemplo, sua convocação na estilística de Coutinho.

Ainda recorrendo ao procedimento da entrevista, dois filmes brasileiros recentes aparecem, cada qual a seu modo, como exceção a este dialogismo domesticado, convocando o antecampo como um espaço renovadamente vigoroso. Trata-se de *A falta*

que me faz (2009), de Marília Rocha e, mais recentemente, de *Os dias com ele* (2013), de Maria Clara Escobar⁶. O primeiro filme é uma aproximação discreta, sutil, à realidade de um grupo de meninas – entre a adolescência e a vida adulta – em Curalinho, Minas Gerais. Como já observamos em outra ocasião, o filme busca enfrentar, sem estridência, a questão tão central na tradição do documentário: como compareço diante desses (no caso, dessas) que filmo? “A resposta a esta questão move uma busca pela justa articulação entre a *mise-en-scène* das personagens (como o filme delas se aproxima?) e a maneira como – contendo-se, expondo-se ou expondo o próprio hiato da relação – a equipe se coloca ela própria em cena” (Brasil, 2012, p. 19). A questão é, novamente, a do antecampo. Entre outras qualidades do filme, destaca-se a opção por manter na montagem os movimentos de aproximação, de recuo, de hesitação e de desconcerto entre a diretora e as personagens. Ali, a relação não é exatamente conflituosa, mas algo no interior do filme se inquieta.

Diante da descrição da equipe e da câmera atenta, mas silenciosa, o antecampo é convocado, interpelado pelas meninas e se manifesta estritamente por meio do som (ou do silêncio). Em uma das cenas, Valdênia lê os possíveis nomes do bebê que está prestes a nascer, enquanto arruma caprichosamente as peças de roupa (Fig. 2).



Figura 2 – “Quem sabe cê tá na lista?”
Fonte: fotograma do filme *A falta que me faz*.

Na lista está o nome de Marília, a diretora do filme. Ela pergunta a Valdênia quem será a madrinha e a resposta vem na forma de outra pergunta, inesperada: “Quem sabe cê tá na lista?”. Marília então silencia: o que responder? Aqui, o antecampo é lugar de passagem e de limite entre o que pertence ao mundo e o que pertence à cena: limite ou passagem, a diretora hesita. Afinal, como bem nota Cláudia Mesquita, “um ‘sim’ poderia soar demagógico; um ‘não’, demarcar com rigidez a diferença entre vida e filme, mundo e cena, bloqueando a empatia” (Mesquita, 2012, p. 41).

Em outra cena já comentada⁷, Alessandra, também protagonista do filme, esquivando-se de responder perguntas de natureza pessoal, assume o papel de entrevistadora e devolve uma série de questões aos integrantes da equipe (Fig. 3).

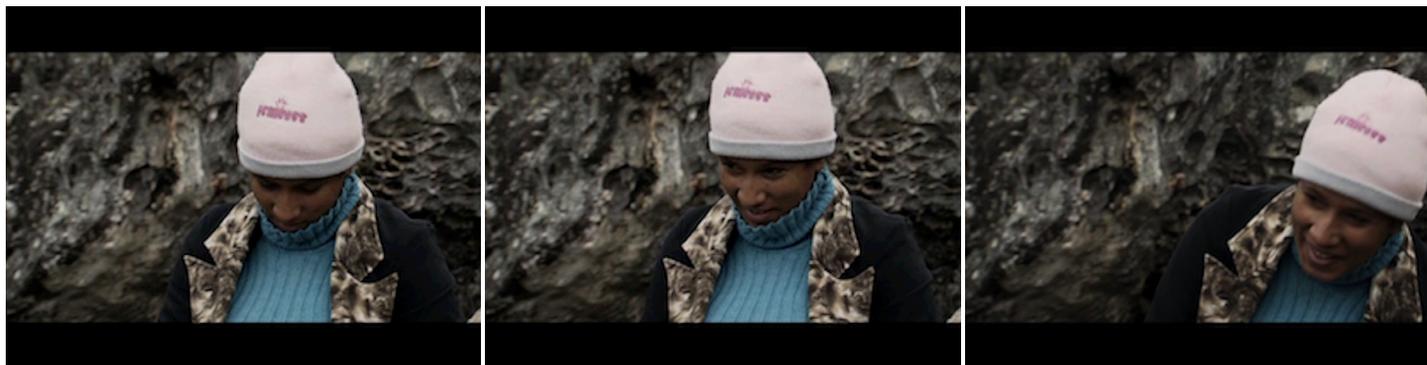


Figura 3 – Alessandra interpela a equipe. Fonte: fotograma do filme *A falta que me faz*.

Em uma sequência curta, as perguntas passam do trabalho no cinema às relações pessoais, da curiosidade pela vida do outro ao comentário jocoso. Como nota Mesquita,

“a presença da equipe constitui e complexifica a perspectiva da personagem” (Mesquita, 2012, p. 41).

Em *A falta que me faz*, a sugestão do antecampo não participa de uma estratégia estritamente reflexiva, mas não se torna, com isso, recurso dialógico esvaziado de força estilística: apesar de discreta, essa exposição é central no filme, ajudando a constituir um território afetivo (um espaço de falta, de espera e de indefinição), do qual participam as personagens, e no qual a diretora explicita as próprias dúvidas (que se referem, reiteramos, à forma de “comparecimento” e aos limites que distinguiriam protocolos fílmicos e relações intersubjetivas). Se há dialogismo, ele é sutilmente reverso, e se há reflexividade, ela é discreta, relacional, não imposta de fora pela montagem; ambas se manifestam em um antecampo constituído de escuta, esquivas, silêncios e latências; feito de algumas confidências e de pequenos desconcertos. Imerso nas paisagens mudas da Cordilheira do Espinhaço, o filme tem a “capacidade notável de retratar os limites e os constrangimentos que a vida impõe às pessoas, mas sem com isso privá-las de sua liberdade” (Dumans, 2012, p. 144). O fato da diretora compartilhar discretamente a cena – expondo ela também suas dúvidas – não contribuiria para a criação desse espaço de liberdade?

Bem diferente será o antecampo de *Os dias com ele*. Dias difíceis, que Maria Clara Escobar compartilha com o pai Carlos Henrique Escobar, poeta, dramaturgo e filósofo exilado em Portugal. A diretora quer fazer um filme que, como ela mesma explica, seja a reconstrução da memória do pai e que possa revelar também um pouco da história do Brasil. Mas, como diz Cezar Migliorin em seu comentário à obra, “os dias existem, eles pertencem à cineasta, como o título indica, mas o ‘ele’ do título é pleno de resistências”⁸. No filme, o antecampo é presente e se nota – seja pelo áudio, seja pela sua exposição na imagem – em permanente litígio com o campo. Porque ali se cruzam e se desestabilizam duas assimetrias de poder: de início, o difícil reencontro

entre pai e filha, o primeiro a marcar a distância se recusando a chamá-la senão pelo nome composto “Maria Clara”. A segunda assimetria, entre a documentarista e o personagem, se entrelaça à primeira, sem conciliação. A pergunta que move o filme será então: “como inventar um pai com o cinema? Como inventar uma cineasta com o pai?” (Migliorin, 2013, p. 1).

Tentando dirigir seu documentário, quase acuada no antecampo, ela responde às perguntas do pai que não cessa de conduzir, ele próprio, a *mise-en-scène* e que questiona constantemente os pressupostos e opções da filha. Trata-se de um diálogo difícil, de escuta truncada: em campo, o pai arma uma espécie de “escudo” crítico e afetivo, esquivando-se de ceder ao imperativo do testemunho, de expor aquilo que a filha almeja para o filme – sua relação com a ditadura no Brasil. No antecampo, a filha, obstinada, procura manter-se segura, propondo e logo desistindo de suas estratégias. O pai se debate, sempre um pouco apertado pelo enquadramento desajeitado da filha, que inicia a tomada sempre um pouco aflita sobre o que fazer e como enquadrar. O antecampo é constantemente audível e, não raro, ao invés de perguntar, é instado a responder aos questionamentos vindos do entrevistado. Em momento de exasperação, a cena mostra uma cadeira vazia, enquanto ouvimos a discussão entre diretora e entrevistado. Ela quer que ele leia, diante da câmera, seu mandato de prisão. Ele se recusa enfaticamente a fazê-lo, pois considera “uma bobagem”. E mais adiante, o comentário incômodo, duro, dada a extrema consciência sobre o processo de feitura do filme: “suas perguntas são de quem está filmando outra coisa, não a mim [...] Talvez, você não saiba direito quem você está filmando”. Enquanto escurece no interior da cena vazia, o descontentamento do personagem prossegue, misturando relações fílmicas às afetivas. A diretora então invade o quadro e lê, ela mesma, o texto do mandato de prisão (Fig. 4).



Figura 4 – “suas perguntas são de quem está filmando outra coisa, não a mim.”

Fonte: fotograma do filme *Os dias com ele*.

Se, enfim, o filme de Maria Clara Escobar não fracassa totalmente – se ele não finda a celebrar o próprio fracasso – será por dois motivos: primeiro, porque mesmo premida pela extrema dificuldade do diálogo, ela consegue expor algo da vida do personagem, situado à margem, exilado do contexto intelectual e político do Brasil. Aliam-se às entrevistas, belas cenas, nas quais é possível ver, por esta ou aquela fresta, o pai em suas tarefas cotidianas, em sua vida de poucos amigos em Portugal, entre livros e gatos. Ali, se nota uma réstia de afeto em meio ao espaço áspero do filme (Fig. 5).



Figura 5 – Entre livros e gatos.

Fonte: fotograma do filme *Os dias com ele*.

Em segundo lugar (mas não menos importante), o documentário acaba por se afirmar como uma espécie de estudo sobre o protocolo da entrevista, experimentando (na pele) seus limites, sempre na iminência do colapso. Se o antecampo é “minado” e se a câmera tateia, vacila, como que abalada pelos afetos – as farpas – que ela recebe em troca, há um espaço a ser inventado. Consciente ou inconscientemente, Maria Clara Escobar parece situar seu filme em um lugar de virulência, um pouco anterior à invenção, espaço de diferença e de desentendimento que é, na verdade, condição de possibilidade da invenção do filme.

Tautologias

Se a diferença é a condição de possibilidade do documentário, historicamente, ele não deixa de se debater com tal irreducibilidade. E se a entrevista se mostra aquém dos desafios propostos pela alteridade (que exigiria, quem sabe, a criação de outros protocolos), um conjunto de filmes recentes investem na proposição de *dispositivos*, fazendo recuar, novamente, mas em outros moldes, o antecampo. De fato, do momento do diagnóstico de Bernardet aos dias de hoje, muito foi produzido e o cinema parece incorporar reflexivamente certos aspectos formulados na esfera da crítica. Como bem aponta Claudia Mesquita (2010), a evidência do esgotamento do “documentário de entrevistas” é paralela à “emergência de trabalhos que partem de parâmetros formais prévios, a eles submetendo temas e assuntos” (p. 228). Diante da opacidade do outro filmado, o dispositivo proporcionaria a emergência de uma realidade fílmica, na qual, estabelecidos certos constrangimentos, os personagens poderiam desenvolver autonomamente suas performances, no limite, prescindindo do diretor.

No âmbito desta produção, que investe no dispositivo “desinvestindo” o diretor de seu papel habitual de *metteur-en-scène*, Ilana Feldman (2012, s/p.) chama a atenção para “dinâmicas de inclusão do olhar do outro”, que têm produzido alguns dos filmes

mais instigantes e problemáticos da recente cinematografia brasileira. Insatisfeitos com o fato perspectivista que afirma a impossibilidade de ver senão por meio de nossos próprios olhos, estes filmes se valem do dispositivo para justamente incluir o olhar daqueles que antes eram objeto do olhar. O antecampo do autor do filme se recolhe para dar lugar a outro: o sujeito filmado passa agora a filmar a si mesmo, em uma espécie de curto-circuito, no qual o antecampo expõe-se abertamente, absorvido pelo campo. Nesse momento, o da filmagem, o documentarista se retira, substituindo a tarefa de “dar voz ao outro”, de falar em nome do outro de classe, por aquela que permitiria ao espectador ver por meio do olhar deste outro, incluído agora nas imagens que serão matéria de elaboração no filme. Em leitura semelhante, Mariana Souto (2012) caracteriza estes filmes sob a forma do “direto interno” (em referência ao cinema direto dos anos 1960): nesse caso, o cineasta não faz parte da cena. “Trata-se de um direto filmado *de dentro* das relações, por pessoas nelas apanhadas por outros motivos que não somente a decisão de filmar” (Souto, 2012, p. 70).

Filme-síntese desta estratégia inclusiva, *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, já foi objeto de análise em outros artigos⁹. Para realizar seu documentário, o diretor pede aos turistas de um cruzeiro à ilha de Fernando de Noronha as imagens que eles próprios captaram durante a viagem. Vários cederam os arquivos, permitindo ao diretor uma investigação imanente sobre a classe média em férias, mediada pela câmera de alguns de seus integrantes. Sem retomar a análise de *Pacific*, ressaltamos apenas estes gestos que predominam no filme (e que são predominantes também nas imagens que proliferam em redes digitais): estica-se o braço, faz-se o enquadramento possível e fotografa-se a si mesmo, quando muito, acompanhado de uma ou duas pessoas próximas, apertadas no quadro; ou então, volta-se a câmera ao espelho para, por meio dele, capturar a própria imagem. Estes gestos constituem o oposto complementar ao flagrante: se neste, o sujeito (tornado instantaneamente objeto) é capturado à

sua revelia pela câmera, agora é ele que assume a iniciativa de se fotografar, em autoexposição. O fato é que ambos parecem levar a relação ao seu *grau zero*: no flagrante, ela quase inexistente porque um dos polos é objeto do registro sem mesmo sabê-lo. No autorretrato, a relação também é escassa, pois quem fotografa coincidiria com aquele que é fotografado, não havendo qualquer fora (ou relação de alteridade), nesse caso. Em *Pacific*, as imagens incluem o olhar do outro, em circularidade tautológica: a imagem volta-se para a própria experiência que não prescinde da imagem para se constituir¹⁰ (Fig. 6).



Figura 6 – A imagem volta-se para a própria experiência que não prescinde da imagem para se constituir. Fonte: fotograma do filme *Pacific*.

Se nesse círculo fechado não há fora, é preciso criá-lo. A tautologia produzida pelas imagens será rompida na montagem. Nesse momento, a instância enunciativa reaparece, operando sutis deslocamentos na montagem, de modo a “repor certa *distância*, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da ‘ilusão referencial’

que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas” (Feldman, 2012, p. 53).

Nesse caso, é como se a dimensão relacional do filme – relação entre o diretor e os personagens – fosse delegada à montagem. Ao invés de pensar onde posicionar a câmera (a que distância e sob que angulação), o diretor precisa refletir sobre o espaço que tomará das imagens e do universo – afim ao seu – do qual emergem. “Trata-se assim de se buscar a *justa distancia*, esta que não está dada, mas que é propriamente *relacional*” (Brasil, 2010). Eis, assim, um modo da montagem que se vincula estreitamente ao regime performativo: quando as imagens são feitas pelos próprios sujeitos filmados, quando o olhar coincide tautologicamente com aquilo que olha, quando o antecampo – espaço do ponto de vista que estaria excluído da cena – é absorvido pelo campo, caberia à montagem reinstaurar à distância.

Em seguida à *Pacific, Domésticas* (2013), de Gabriel Mascaro, complexifica ainda mais o dispositivo. Aqui, também o diretor retira-se do momento da filmagem, para delegá-la aos personagens de seu documentário. Agora, as imagens são feitas por demanda do filme: jovens e adolescentes registram o cotidiano das empregadas domésticas de suas casas, não sem participarem eles próprios da cena. Assim, o antecampo que se expõe em cena não é mais o do diretor, mas o dos protagonistas que emprestam ao filme não apenas seu olhar, mas seu corpo e seus comentários. Eles, agora, portam uma câmera, um “dispositivo de infiltração” (nos termos de Mariana Souto, 2012), que não apenas registra, mas aciona e produz relações.

O diretor de *Domésticas* se retira para que se explicitem em cena as relações sociais acionadas – reiteradas ou problematizadas – pelo filme. A relação assimétrica entre quem filma e quem é filmado (comum a todo documentário) atravessa e é atravessada pela relação também assimétrica entre classes sociais. Por meio deste gesto, o documentário prima por demonstrar como são ambíguas, complexas, nada

dicotômicas as relações sociais, mergulhadas em uma economia de afetos, em constante transbordamento. Prima também por mostrar como, ao filmar o outro, é nosso próprio olhar que se afirma e se expõe.

Mas o mais revelador em ambos os trabalhos – *Pacific* e *Domésticas* – é o fato de que, em qualquer filme, mesmo que o diretor se retire, recue para um antecampo invisível, não implicando-se em cena, mantém-se ainda um olhar, que organiza o mundo do filme. Se ele não está presente na *mise-en-scène*, retornará na montagem. Assim como em *Pacific*, no filme de Mascaro, a montagem será esse ponto de cruzamento entre ética e estética, que exige, sem esquivas, uma *implicação*. Os diretores são responsáveis pelo filme – pelas aproximações e distâncias que ele toma: mesmo que recuado no espaço de síntese da montagem, o olhar que observa o outro expõe irremediavelmente a si próprio.

Exercícios de polifonia

Voltemos a Eduardo Coutinho. Para Bernardet, a polêmica frase de Escorel – “Coutinho é o grande ausente de *Moscou*” – é bela e precisa. Ali, o diretor “não poderia estar presente porque o sujeito está desestabilizado”¹¹. *Moscou* (2009) é um *dispositivo*, em seu sentido fílmico (como conjunto de protocolos e parâmetros formais estabelecidos previamente, a instaurar situações parcialmente fora do controle do diretor) e filosófico (como rede de relações estratégicas, que abriga menos sujeitos do que modos de subjetivação e acontecimentos singulares). O diretor aparece em cena no início do filme, estabelecendo as “regras do jogo”, os parâmetros do dispositivo, para logo depois se refugiar no antecampo. A partir da proposta de Coutinho, durante três semanas, os atores do Grupo Galpão, dirigido por Enrique Diaz, ensaiam passagens da peça *Três Irmãs*, de Anton Tchekov, e cada fragmento vai compondo o caleidoscópio ficcional do filme (Feldman, 2009).

Aqui tal como em *Jogo de Cena*, em certo sentido, o bastidor é o filme, abrigando e absorvendo o mínimo acontecimento – seja parte do ensaio da peça, seja um segredo íntimo dos atores, seja uma performance endereçada à câmera. Mas, diferentemente do filme anterior, a cena é inconstante, difusa, instável e nos coloca, segundo Ilana Feldman, sob o *risco da ficção*. “Talvez porque, ao tornar difusas as instâncias narrativas, assim como a quem pertenceriam aquelas imagens (ao diretor teatral Enrique Diaz? Ao cineasta Coutinho?), *Moscou* não cristalice um ponto de vista, com o qual poderíamos nos relacionar de uma maneira estável” (Feldman, 2009). Digamos, então, que a montagem deste filme estilhaça a cena, impedindo ao espectador a clara identificação do sujeito da enunciação: em uma espécie de *discurso indireto livre*¹², de enunciação coletiva, as vozes se cruzam e se intercambiam, em polifonia. Quem fala? O ator de teatro? O personagem da peça? O personagem do filme? E ainda: atrás da câmera – fora de campo – parece restar uma ausência ou, ao menos, uma presença enigmática: quem é o interlocutor ao qual se dirigem os olhares e as falas (Fig. 7)?



Figura 7 – A quem se dirigem os olhares e as falas? Fonte: fotograma do filme *Moscou*.

Uma última nota, como possibilidade de desdobramentos futuros: se nosso foco de atenção se voltar à riquíssima produção cinematográfica realizada por diretores e coletivos indígenas, veremos que, ali também, a exposição do antecampo se mostra como traço relevante. Tomemos este exemplo, entre vários: *Bicicletas de Nhanduru* (2012), filme produzido pelo coletivo Mbyá-Guarani. Se em *Moscou* o real está sob o risco da ficção, aqui, a ficção está sob o risco do real; se no primeiro a vida dos personagens é lançada em um espaço ficcional estilizado, no segundo a ficção participa de uma rede de práticas e relações cotidianas, na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul. O documentário resulta em sofisticado trabalho de dramatização, convocando o antecampo como espaço constituinte (ainda que estejamos distantes de qualquer estratégia reflexiva): a feitura do filme é constantemente debatida entre os jovens realizadores e os velhos da aldeia. “Vocês já assistiram ao que filmaram mais cedo?” “Eu fico brava, pensando que vocês estão abusando da gente, mas vejo que estão fazendo isso em muitas aldeias”, comenta a avó. Por meio de longos diálogos entre os personagens e a equipe, questões propriamente fílmicas se entrelaçam às outras demandas que mobilizam a comunidade (Fig. 8).



Figura 8 – “Eu fico brava, pensando que vocês estão abusando da gente.”
Fonte: fotograma do filme *Moscou*.

Assim, misturado à vida na aldeia, o antecampo se apresenta como um espaço de enunciação coletiva, no qual o discurso do filme deve ser necessariamente compartilhado, negociado, não sem o risco de que o trabalho seja interrompido, e não sem que essa negociação seja colocada em cena.

“

O trabalho do cinema precisa lidar com esse duplo lugar que lhe é reservado: de fora (mas nunca totalmente), filma-se a vida na aldeia; mas 'dentro', o filme já é, ele, parte dessa vida – como questão que interessa à comunidade – e, como tal, precisa filmar a si mesmo, em meio às outras práticas.”

(Brasil, 2012, pp. 112-113)

Se elegemos o antecampo como foco de investimento é, inicialmente, porque ele é um lugar prioritário no qual atua o regime performativo, tal como o compreendemos. Em seguida, mas não menos importante, sua convocação nos permite revisitar as categorias do dialogismo, da reflexividade e da polifonia, tendo em vista o contexto de disseminada tautologia entre imagem e experiência. Se o caráter performativo das imagens é ressaltado, isso não deve nos eximir da mediação da linguagem, seus desencaixes e lacunas. Nesse sentido, parece promissor mantermo-nos atentos às escrituras polifônicas, em suas várias possibilidades de atualização. Há o filme, o trabalho de construção cinematográfica, mas nele a voz do diretor não é absolutamente soberana: ela é atravessada e afetada por outras vozes, a ficção fissurada pela interpelação do outro. O antecampo expõe, nesse caso, uma voz entre outras vozes, sem negligenciar assimetrias e embates. Parafraseando James Clifford, em sua defesa

da polifonia no contexto da etnografia, diríamos que se um filme é parte da invenção da cultura, “sua atividade é plural e além do controle de qualquer indivíduo” (Clifford, 2011, p. 51). Estas que mapeamos são, portanto, *formas* do antecampo: trata-se de um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser um espaço ético. ●

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. Lumière, ‘o último pintor impressionista’. In: *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *O marxismo e a filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. Apresentação. In: Brasil, André. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- _____. *Bicicletas de Nhanduru*: lascas do extracampo. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 98-117, jan./jun. 2012.
- _____. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, pp. 190-198, set./dez. 2010.
- _____. *Pacific*: o navio, a dobra do filme. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 56-69, jan./jun. 2010.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária. In: *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DUMANS, João Paulo. Um outro espaço. In: BRASIL, André. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 50-65, jan./jun. 2012.
- _____. A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. *Ciberlegenda*, Niterói, n. 26, pp. 179-190, 2012.
- _____. Do inacabamento ao filme que não acabou. *Revista Cinética: cinema e crítica*, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana.htm>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor; LIMA, Cristiane. *Mise en scène* e experiência estética. O trabalho do espectador em *A falta que me faz*. In: *e-compós* – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v. 16, n. 1, jan./abr. 2013.

LINS, Consuelo. Santo Forte e a arte de filmar a palavra. In: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

_____. Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?* In: *Devires* – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, pp. 48-69, jul./dez. 2011.

_____. A superfície do cotidiano: uma aproximação a *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*. In: LEAL, Bruno; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Atêntica, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. *Impressões do crítico Cezar Migliorin sobre o filme “Os dias com ele”*. Disponível em: <<http://www.universoproducao.com.br/mostratiradentes/2013/noticia-detalle.php?menu=not&codNot=353>>. Acesso em: 23 out. 2013.

_____. Negando o conexionismo: Notas flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real. *Significação*, São Paulo, n. 32, pp. 101-116, 2009.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SOUTO, Mariana. O direto interno, o dispositivo de infiltração e a *mise-en-scène* do amador: Notas sobre *Pacific e Domésticas*. In: *Devires* – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp. 66-85, jan./jun. 2012.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NOTAS

¹ Este artigo é resultado parcial dos projetos de pesquisa *Formas de vida na imagem: performatividade no documentário e na mídia* (Fapemig e CNPq) e *Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema* (PPM/Fapemig).

² Como já notara Consuelo Lins, estamos bem próximos “à bela concepção de linguagem de Mikhail Bakhtin” (Lins, 2004, p. 108). O filme é território compartilhado, dialógico, no qual o “eu” não se constitui sem o “outro”.

- ³ Nesse sentido (talvez um pouco inusitado), poderíamos aproximar *Jogo de Cena* de certa tradição do filme-estrutural realizado nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos.
- ⁴ Lembremos aqui de um exemplo ainda mais evidente: *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995). Ali, o antecampo é uma cena dentro da cena do filme, em *mise-en-abyme*.
- ⁵ Cf. Bernardet, Jean Claude. Comentário no blog do autor. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html>. Acesso: 23 out. 2013.
- ⁶ Em relação ao filme de Marília Rocha, boa parte do que notamos foi antecipada por Carla Maia em sua apresentação no 16º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, 2012: “Quando a fala hesita: diálogo e diferença em *A falta que me faz*”.
- ⁷ Ver Mesquita, Cláudia (2012) e Guimarães, Guimarães e Lima (2013).
- ⁸ Comentário de César Migliorin ao filme *Os dias com ele*, na 16º Mostra de Cinema de Tiradentes (2013). Disponível em: <http://www.universoproducao.com.br/mostratiradentes/2013/noticia-detalle.php?menu=not&codNot=353>>. Acesso em: 23 out. 2013.
- ⁹ Cf. Brasil, André (2010) e Feldman, Ilana (2012).
- ¹⁰ A tentativa de inclusão do olhar do outro, sabemos, teve experiência pioneira no curta de Aloysio Raulino, *Jardim nova Bahia* (1971). O diretor empresta uma câmera de cinema a Deutrudes, que se diverte filmando a estação do Brás e a praia de Santos. Se em *Pacific* proliferam os planos fechados dirigidos ao antecampo, em auto-exposição do personagem, em *Jardim nova Bahia*, o olhar de Deutrudes se abre ao mundo, fascinado pela possibilidade de vê-lo por meio da câmera. Os planos abertos de fotografia granulada mostram um olhar desprendido, interessado no mundo, resistindo a encerrar-se na própria moldura social. E ainda: se em *Jardim nova Bahia*, as imagens de Deutrudes voltam-se menos ao trabalho do que ao lazer (ele “brinca com a câmera”, como escreve Bernardet, 2003, s/p.), em *Pacific*, elas também registram momentos de lazer: mas fazer imagens torna-se uma espécie de trabalho, um imperativo que se soma ao intenso roteiro de atividades a que são submetidos os turistas.
- ¹¹ Cf. Bernardet, Jean Claude. Comentário no blog do autor. Disponível em: <http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2009-08-02_2009-08-08.html>. Acesso: 23 out. 2013.
- ¹² Seria preciso levar adiante as implicações desta afirmação. Cf. Pasolini (1982).

Endereço do autor:

André Brasil <agbrasil@uol.com.br>

Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Av. Antônio Carlos, 6627, 4º andar, sala 4234 – Campus Pampulha

CEP 31270-901, Belo Horizonte, MG, Brasil