



# **O direto interno, o dispositivo de infiltração e a *mise-en-scène* do amador - Notas sobre *Pacific* e *Doméstica***

MARIANA SOUTO

Doutoranda em Comunicação Social pela FAFICH-UFMG

**Resumo:** A partir dos recentes *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), analisamos três questões interligadas: as peculiaridades do que nomeamos “direto interno”, isto é, o cinema filmado *de dentro* das relações por pessoas comuns; o “dispositivo de infiltração” que integra uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas; e a *mise-en-scène* do amador, a encenação construída por cinegrafistas leigos, marcada por relações singulares com as câmeras digitais e temperada por afetos e relações sociais de poder.

**Palavras-chave:** Documentário brasileiro. Dispositivo. *Mise-en-scène*. Cinema direto.

**Abstract:** From the contemporary films *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) and *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), this article analyzes three interrelated issues: the peculiarities of what we named “internal direct”, *ie* the movie filmed from the inside relations of ordinary people; the “infiltration device” that integrates an strategy of approximation to an universe of intimacy which could not be accessed from other forms, and the *mise-en-scène* of the amateur cameramen, marked by unique relationships with digital cameras and tempered by affection and social power relations.

**Keywords:** Brazilian documentary. Device. *Mise-en-scène*. Direct cinema.

**Résumé:** Depuis les films récents *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) et *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), cet article analyse trois questions interdépendantes: les particularités dont nous avons appelé “interne direct”, c’est à dire le film tourné à l’intérieur de relations pour les gens ordinaires; le “dispositif d’infiltration” qui intègre une stratégie de rapprochement à un univers d’intimité qui n’auraient pas accès à d’autres formes; et la *mise-en-scène* de l’amateur, marquée par des relations particulières avec caméras numériques et tempérée par l’affection et les relations sociales de pouvoir.

**Mots-clé:** Documentaire brésilien. Dispositif. *Mise-en-scène*. Cinéma direct.

*Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos.*

O surgimento de filmes recentes como *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) coloca fortemente em discussão, no âmbito da teorização cinematográfica brasileira, questões tão amplas e diversas quanto as potências do cinema direto, o uso de imagens de arquivo, o filme-dispositivo, a produção amadora, a montagem de registros feitos por outrem, a ética no documentário. Neste ensaio, ressaltaremos as formas singulares com que os dois filmes amalgamam e reconfiguram algumas dessas questões, produzindo combinações inusitadas entre searas distantes. Por serem de certa forma primos, *Pacific* e *Doméstica* serão comentados e analisados a um só tempo, cotejados em suas semelhanças e diferenças.

### **O direito interno, o arquivo em direto**

*Pacific* foi montado a partir da reunião de imagens amadoras feitas por turistas em um cruzeiro a Fernando de Noronha, cedidas para a produção do filme. Em três cartelas iniciais, o projeto é explicado:

Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do Cruzeiro Pacific / No navio, a produção identificou passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles / Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário.

Já em *Doméstica*, Gabriel Mascaro fornece câmeras a adolescentes de várias cidades do país para que filmem as empregadas domésticas de suas famílias. Se em *Pacific* as imagens alheias foram *coletadas*, depois de terem sido produzidas livremente em situação de férias, com equipamento pessoal dos viajantes, e sem qualquer intervenção direta de uma equipe cinematográfica, em *Doméstica*, as imagens não teriam existência se não fosse por iniciativa do filme – elas foram *encomendadas*, provocadas, desejadas.

Tanto *Pacific* quanto *Doméstica* foram filmados por leigos em câmeras digitais leves, de fácil manuseio, com captação de áudio acoplada, som sincrônico, em situações corriqueiras, seja em viagem ou em casa. São obras de pouca ou inexistente intervenção sobre as imagens – não há comentários em *off*, narrações, dublagens,

alteração de velocidade, trilha sonora extra-diegética, legendas ou cartelas (excetuando-se as breves inserções iniciais de *Pacific*). Diríamos, portanto, que se trata de filmes que de certo modo se pretendem *crus*, em que a montagem se torna primordial, embora mais circunscrita a funções de seleção, ordenação e duração, evitando incidências mais explícitas. No entanto, recordemos os apontamentos de André Brasil: “uma montagem imanente – próxima à matéria sensível do mundo – não significa, sejamos enfáticos nisso, ausência de *mediação*” (BRASIL, 2011: 9).

Ambos os filmes poderiam, assim, ser remetidos ao cinema direto. Pautado por elementos como “prioridade da palavra sincrônica, papel mais importante da montagem, estrutura mais solta das partes e dos modos de exposição” (AUMONT; MARIE, 2003: 81), o direto renovou a escritura dos documentários, produzindo filmes que buscavam se aproximar da duração real dos acontecimentos, privilegiando as interações espontâneas de atores sociais entre si, mais do que com um diretor-entrevistador. A respeito do direto, Jean-Louis Comolli pontua: “com a câmera na mão e os microfones mais leves, a ferramenta se adapta ao corpo, a técnica se torna roupa, a máquina tende a se tornar prótese. (...) Filmar torna-se o possível de cada um” (COMOLLI, 2008: 109).

Apesar da aparente transparência, o direto é marcado por um princípio produtivo: desenvolve-se um fenômeno de interprodução entre acontecimento e filme. Mesmo que se queira apenas registrar e resguardar determinada situação, não se pode evitar de fabricá-la: um “fragmento, a partir do momento em que uma câmera o designa para filmá-lo, não é mais igual a si próprio mas igual a ele mais a câmera” (COMOLLI, 2010: 9).

O que, nos casos expostos, configura-se como novidade é que nesse cinema direto, o cineasta não faz parte da cena; o direto é aqui filmado não por quem é profissional, mas por alguém comum que tem envolvimento pessoal com o universo filmado. Trata-se de um direto filmado *de dentro* das relações, por pessoas nelas apanhadas por outros motivos que não somente a decisão de filmar. Se o direto já permitia maior proximidade ao ambiente pelo documentarista que vinha de fora registrá-lo, instiga-nos o que aconteceria com o direto “interno”, filmado por aqueles que não são alheios ao contexto, mas participantes da ação. A propósito do direto, mais uma vez Comolli comenta:

Com o cinema direto, temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos essa pressão física constante no ato de

filmar, uma respiração, um corpo, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais para a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo (COMOLLI, 2008: 110).

Se é próprio ao direto uma certa promoção da intimidade, um “direto interno”, preservado de presenças exteriores, em que a câmera media relações entre pessoas que já são habituais, poderia acentuar esse processo e torná-lo quase uma fusão. Teoricamente. Para Ilana Feldman (2013), nestas obras<sup>1</sup> se observa um “recolhimento da enunciação fílmica”. Tal recurso favorece a inclusão dos enunciados dos personagens. Porém, de acordo com Feldman, as dinâmicas de inclusão não necessariamente promovem uma proximidade; pelo contrário, esse gesto, com a intervenção da montagem, muitas vezes significa uma *reposição da distância* e da noção de *separação*.

O direto, aqui, ainda se conjuga com o filme de família, o filme de arquivo, o que traz consigo toda uma série de características. Em *Doméstica* e *Pacífic*, ingredientes importantes como relações de poder ainda serão adicionados, o que desestabiliza toda essa possível conclusão de que a intimidade que o direto proporciona somada à preservação da intimidade entre filmados já íntimos geraria simplesmente um acúmulo de intimidade. A soma aqui não é exata, configurando-se como operação mais tortuosa, que pode se desviar, inclusive, para a subtração e a divisão. O “direto de dentro” não significa, *a priori*, um acréscimo de liberdade ou proximidade – coerções, convenções e constrangimentos também se fazem presentes em universos íntimos.

Se no direto dos anos 1960 e 1970, usava-se a expressão da “mosca na parede” (NICHOLS, 2007) como metáfora para dizer dos diretores em sua intenção de observação distanciada e tentativa de presença imperceptível nos ambientes, agora nem na forma de inseto sua visita acontece. Constitui-se assim um cinema em que o trabalho da equipe acontece inteiramente em reuniões de planejamento e, posteriormente, na ilha de edição. Com isso, o cineasta perde a aventura de estar em *set*, de presenciar algo acontecendo não só diante de sua câmera, mas perante seus olhos, ouvidos e pele. E isso tem implicações profundas para toda uma concepção de cinema

1. Além dos filmes aqui trabalhados, a autora cita *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), entre outros.

presencial e do *encontro*, tão em voga no documentário brasileiro contemporâneo, cuja força por vezes se extrai das complexas e belas relações entre um diretor, sua equipe e determinado universo de filmados (*O fim e o princípio*, *A falta que me faz*, *Terra deu terra come*, entre tantos outros). Reverberações acontecem também para questões de autoria, democratização dos meios, assim como uma reorganização do que se entende pelos ofícios de diretor e montador.

Trata-se de filmes, portanto, que trabalham com arquivos, mas de forma absolutamente singular. Para começar, porque são arquivos de um passado recente ou mesmo de um presente, diferentemente do que ocorre com a maioria dos filmes que recorrem a imagens de anos ou décadas atrás, que tematizam questões de memória, de história individual e coletiva. Mas além disso, por serem arquivos (no caso de *Doméstica*) produzidos sob encomenda para o filme e não simplesmente encontrados em cinematecas ou baús de família. Os filmes de Pedrosa e Mascaro colocam uma forte diferença em relação aos de Jonas Mekas, Peter Forgács ou Harun Farocki. Estes buscam arquivos de outras épocas, manipulam – congelam, aceleram, inserem cartelas, comentários – as imagens, adentram o universo íntimo de uma família como documento da história de um povo, ordenam memórias, ressignificam o cotidiano, revelam novas dimensões de um vivido não consciente do futuro (ou da proximidade da beira do abismo, no caso dos filmes pré-guerra).

Já *Pacific* e *Doméstica* não investem na busca de uma memória perdida em algum recôndito do passado, mas na produção de uma. Atuam, de maneira enviesada, como testemunha de uma história, produzindo memórias de um tempo presente, da tônica de determinadas relações situadas no Brasil, da vivência de certas classes, que poderão ser acessadas no futuro. São arquivos “frescos”, com impressão de pequena mediação, filmados de dentro – *um direto de arquivo, um arquivo em direto*.

Pode ser arquivo, mas não é *found footage*. Pode ser direto, mas não há encontro entre cineastas e sujeitos filmados. Pode ser filme de família, mas não é registro das datas festivas, dos primeiros passos do bebê, do aniversário do avô. Pode ser produção amadora, mas direcionada e orientada por uma equipe profissional.

### **O dispositivo de infiltração**

Supomos que o “direto interno” estaria, aqui, intrinsecamente relacionado ao dispositivo desenhado pelo diretor e faria parte

de uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de um diretor externo àquele ambiente, uma equipe, uma parafernália de equipamentos). Entendemos dispositivo como o método dos filmes, a forma escolhida de aproximação de determinado objeto, a criação de regras para lidar com a realidade (LINS; MESQUITA, 2008). O dispositivo, nesse sentido, é “um procedimento produtor, ativo, criador – de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele” (LINS, 2007: 46). Cezar Migliorin pensa o dispositivo como estratégia narrativa que produz acontecimento na imagem e no mundo:

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões (MIGLIORIN, 2005: s/n).

Trata-se de uma forma de planejamento fílmico que não envolve a redação de um roteiro minucioso – com descrições, orientações, rubricas, falas de personagens, como ocorre corriqueiramente no regime da ficção –, mas que também não se pauta pela imersão imprevista em determinado universo, inteiramente aberta ao sabor do acaso. Falamos aqui, portanto, do dispositivo como método, mas também de uma tendência mais específica do cinema documentário contemporâneo – a do filme-dispositivo. Grande parte da produção documental brasileira recente contém uma rígida dimensão propositiva, tornando visíveis seus caminhos de atuação/operação no mundo traçados previamente às filmagens. Trata-se do “cinema de escritura forte”, como postula Roberta Veiga (2008). Podem ser contabilizados nessa tendência documental 33 (Kiko Goifman, 2002), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), *Filmefobia* (Kiko Goiffman, 2008), entre outros.

*Pacific* e *Doméstica* podem ser aí incluídos, por explicitarem seus marcados dispositivos, seguirem determinado protocolo de limitação temporal e/ou espacial, inventarem um jogo, planejarem um experimento. Configura-se, em ambos, um *dispositivo de infiltração*, um plano de inserção e entrada sorrateira em



2. A ideia da câmera como emissor se aplica menos a *Pacific*, cuja noção de presença da equipe é quase que retroativa e virtual.

determinado universo, uma estratégia de ingresso que permite uma observação com o mínimo de impacto, que se difere enormemente de uma observação participante, método recorrente nas ciências sociais que encontra paralelos no “documentário participativo”, descrito por Bill Nichols (2007). Neste par de filmes, a presença da equipe se resume a uma câmera, como se esse objeto carregasse e condensasse toda uma ideia de relação, toda uma proposta de filme, inserido em determinado terreno por controle remoto, à distância; depois de toda a aventura, ele volta a seus “donos”<sup>2</sup>. A câmera, assim abandonada, far-se-ia portadora de vestígios daqueles que a manipulam. Se o humano desvirtuaria por demais a paisagem observada, que ao menos o não-humano adentre, como aqueles pequenos espelhos erguidos sobre os muros para mirar território inimigo ou mesmo como um oco cavalo de Tróia. Gesto semelhante é visto em *Câmara escura* (2012), curta do mesmo Marcelo Pedroso, mas em proposta ainda mais radical. Neste filme, o diretor interfona moradores de casas de classes altas, deixando na porta um artefato misterioso: uma caixa que contém uma filmadora ligada. As pessoas, confusas, apavoram-se com o experimento, julgando ser parte de uma estratégia de ladrões para ter visão do interior da casa. Mais tarde, Pedroso entra em contato com os moradores para recolher as imagens da câmera oculta. Seu arriscado (e beligerante) dispositivo faz emergir elementos como medo, desconfiança e paranoia.

Busca-se, em *Pacific* e *Doméstica*, capturar determinado contexto ou determinadas relações sem interferências exteriores, como se alcançados *in natura*. Certamente a presença de Gabriel Mascaro ou de Marcelo Pedroso nas residências ou no navio produziria filmes inteiramente diferentes, incentivaria alguns comportamentos dos participantes, ao passo que inibiria outros. O dispositivo de ambos já foi formulado de maneira a fazer emergir (ou ao menos não afugentar) um importante elemento: a intimidade. Essa que só pode existir entre velhos conhecidos, entre os que compartilham algum tipo de laço ou de história.

Evidente que o cinema pode inventar e inaugurar intimidades – e Eduardo Coutinho é prova disso na maneira como interage, promove abertura e desperta confissões de seus entrevistados. Mas trata-se, ainda assim, de uma intimidade criada entre entrevistado e entrevistador. Já nos filmes em questão, afloram a intimidade familiar, conjugal, entre amigos, longe das

vistas de quem não pertence àqueles círculos. Não podemos nos esquecer, no entanto, de que as regras, hábitos e balizas sociais não são simplesmente externos à vida doméstica – eles a regulam por dentro. Mas de alguma forma, esse afeto, esse conhecimento prévio (filhos de patrões que foram criados por empregadas domésticas desde que nasceram, esposas que filmam maridos, pais que filmam filhos) se imprimem nas imagens. Vemos em *Pacific*, por exemplo, uma câmera subjetiva do marido desejosa pelo corpo da esposa, aproximando-se com um *zoom* da tatuagem em suas costas, olhando, de cima a baixo, seu corpo envolto em um vestido branco. Mais adiante, outro marido observa a esposa deitar ao sofá com as pernas cruzadas, colocar os braços atrás da cabeça, como uma musa que posa e se deixa pintar.

No entanto, não se pode pretender ingenuamente que as imagens sejam o puro registro de situações que aconteceriam independente da presença da câmera, como se captadas em sua “essência”. Os cenários dos filmes são, de algum modo, modificados pela inserção do aparato que filma, o que, sobretudo no caso de *Doméstica*, pode significar um acréscimo de poder nas relações, uma cisão entre aqueles que recebem a câmera e aqueles que são por ela observados, ao mesmo tempo um gesto de invasão e uma demonstração de interesse. Se a presença humana externa certamente afetaria a cena, não se pode dizer o contrário da presença maquínica – componente que não pode ser subtraído. No caso de *Doméstica*, o dispositivo não é apenas uma forma de acesso a determinado universo encasulado, mas também um elemento produtivo. Se em *Pacific* a intervenção da equipe só ocorreu posteriormente e o que vemos são as relações como elas teriam mesmo acontecido (mas não independentemente da presença de câmeras, em geral), em *Doméstica* as relações são produzidas pelo filme, já que os laços entre empregadas e patrões adolescentes recebe a mediação, imprevista, de uma câmera e de uma tarefa. Há, no filme de Mascaro, para além de um registro, uma certa vontade de intervenção no mundo, talvez o desejo de despertar nesses jovens a curiosidade – e um novo olhar – sobre as vidas pessoais e sobre o trabalho das mulheres (e homem<sup>3</sup>) que servem suas casas.

Portanto, a dimensão propositiva do dispositivo, por mais que afete os participantes em suas vidas, visa o próprio documentário, funcionando como um atizador de cenas, um catalisador de

3. *Doméstica* é composto por 7 segmentos: 6 empregadas (Vanuza, Dilma, Gracinha, Lena, Flávia, Lucimar) e um empregado (Sérgio), o penúltimo personagem.

acontecimentos. O dispositivo, na concepção de Michel Foucault (2008), está diretamente relacionado a questões de poder, o que aqui nos concerne, sobretudo em *Doméstica*, que aborda as relações entre patrões e empregados, mas também, ainda que em menor medida, em *Pacific*, já que as relações de intimidade que não passam por contratos de trabalho também são atravessadas por constrangimentos e hierarquias de diferentes ordens. Segundo Roberta Veiga, pode-se observar o dispositivo quando “a preocupação é detectar um agenciamento de relações de forças que se dá em função do uso de uma tecnologia específica” (VEIGA, 2008: 50). Para Foucault, ele tem natureza essencialmente técnica e estratégica, pressupõe certa intervenção racional e manipulação das relações de força. “O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder” (FOUCAULT, 2008: 246).

Embora *Doméstica* se situe no seio das relações de classe entre aqueles que pagam por um serviço e aqueles que oferecem sua força de trabalho, as contribuições de Foucault aqui nos são úteis para aguçar nossa percepção de que o poder não é unilateral e pode se exercer em direções não esperadas. Mais do que isso: se há poder, há também possibilidades de resistência. É interessante que a escolha de Mascaro, ainda no que toca ao desenho do dispositivo, tenha sido pelos adolescentes, e não simplesmente pelos patrões adultos, isto é, os contratadores de fato. Uma hipótese seria a de que entre os jovens e as domésticas há um abismo menor no que respeita ao poder – talvez se os pais ou mães, os “chefes” de família, portassem a câmera, o desnível seria por demais acentuado, com menores possibilidades de abertura e resistência para as empregadas. Igualmente, pode ter pesado na decisão o fato de que os adolescentes, por terem sido criados por aquelas pessoas, possuem com elas relações de afeto e intimidade mais pronunciadas, o que torna as relações de poder ainda mais ambíguas, nuançadas e complexas. Por serem mais jovens, menores de idade, são patrões, mas de certa forma também são ‘filhos’. Podem mandar, mas também devem obedecer.

### **A *mise-en-scène* do amator**

Uma vez desenhado o dispositivo, voltemo-nos para sua efetivação e desdobramento na *mise-en-scène*. Tanto em *Pacific* como em *Doméstica*, a organização da cena, a escolha da disposição dos corpos no espaço, a dimensão dos enquadramentos, os movimentos

de câmera ficam a cargo de sujeitos comuns. Ao contrário do primeiro, em que os turistas utilizaram seu equipamento pessoal e filmaram livremente, no segundo os jovens receberam câmeras, tripés e algumas orientações da equipe, que no entanto não são explicitadas no filme – o espectador fica curioso a respeito das instruções que receberam, indeciso sobre até que ponto algumas noções filmicas (registro de silêncios, tempos mortos, perguntas abertas, por exemplo) foram inclinações espontâneas ou solicitações de Mascaro e equipe.

Ainda que sejam leigos filmando, indagamos até que ponto se pode falar em ingenuidade na produção amadora nos dias atuais. Como aponta Nogueira,

podemos então questionar se o espectador comum não ganhou ele igualmente uma consciência do meio que lhe inibe qualquer ingenuidade. A ser assim, esta perda da ingenuidade teria como uma das consequências que o auto-retrato deixaria de ser, muitas vezes, um gesto de autenticidade para se revelar uma voluntária auto-estetização (NOGUEIRA, 2008: 22).

Por mais que *Doméstica* e *Pacific* possam compartilhar características com os filmes familiares de arquivo, sendo filmes gravados por pessoas nos anos 2010, todo um novo contexto de mediatização se coloca. No entanto, o gesto de filmar, ainda que se tenha banalizado, não é sempre anódino. Como indica Comolli, trata-se de “tecer sua própria linha na tapeçaria labiríntica das representações, o que de modo algum seria desprezível” (COMOLLI, 2008: 110). Michèle Garneau comenta as imagens realizadas a partir da modernidade em sua relação com as comunidades filmadas: “É uma ‘comunidade que vem’, retomando o título de uma obra do filósofo Giorgio Agamben, mas é também – e esse ponto é crucial – uma comunidade mediatizada pelos aparelhos, uma comunidade *aparelhada*” (GARNEAU, 2012: 85).

Em qualquer tempo, participar do ambiente que se filma implica um tipo de interação com a câmera e entre os filmados muito singular, que se traduz na estética do registro. Consuelo Lins e Thais Blank discorrem sobre o filme de família:

Ao contrário da câmera invisível dos filmes de ficção, reconhecemos o aparato, que é tratado como sujeito da ação tanto quanto os personagens filmados. Há um verdadeiro diálogo entre aqueles que se encontram diante e atrás do equipamento. Pelo fato de ser um integrante da família, o cinegrafista compartilha a experiência vivida e recebe olhares, sorrisos, acenos que se dirigem diretamente para a lente (LINS; BLANK, 2012: 62-63).

Nos filmes amadores, a câmera dificilmente é presença neutra ou distante. Por sua maior estabilidade (se comparada ao navio cambaleante e aos turistas ansiosos de *Pacific*), em alguns planos de *Doméstica*, é a inserção de uma voz que nos lembra de que a câmera corresponde ao olhar de alguém, presença e personagem em cena – nós, que estamos tão acostumados a ver cinema como uma visão em terceira pessoa e a eclipsar das imagens seu operador. Muitas tomadas aparentemente objetivas para olhos tão acostumados a esse modo predominante, como a observação das empregadas em atividades diversas, revelam-se subjetivas num susto, devido a algum elemento de quebra: a voz dos jovens oriunda do fora de campo, um olhar dos filmados para a câmera, um comentário, uma solicitação. Tendo as câmeras em mãos, eles não resistem em filmar a si próprios e a se colocar nas imagens, ainda que esta não tenha sido a tarefa. Vaidade e exibicionismo provocados pela presença da câmera perpassam tanto os sujeitos que filmam quanto os filmados, como no momento em que Flávia (a empregada da empregada) dá um giro com o corpo, desfilando e dançando na frente das lentes ou quando Felipe filma a si próprio sozinho tocando violão em seu quarto<sup>4</sup>. De um lado, os personagens não resistem à atuação e à performance para as filmadoras; de outro, Mascaro não resiste em manter as imagens na montagem. Elas fazem parte do jogo.

4. Nesse sentido, a cessão de tripés para os jovens não nos parece ingênua e talvez já antecipasse (e incentivasse) momentos como esse.

Observa-se, tanto em *Pacific* quanto em *Doméstica*, uma função da câmera que não se percebia nas imagens amadoras de outros períodos históricos. As câmeras digitais, ao contrário das Super 8 ou das de vídeo, possuem um visor ou *video assist* que permite o retorno imediato da imagem gravada. Filma-se monitorando uma pequena tela que já antecipa os resultados que, anteriormente, só eram acessíveis após a revelação ou com o auxílio de um videocassete. A câmera dos filmes de Pedroso e Mascaro não apenas grava, mas funciona também como uma espécie de espelho por retribuir a imagem que se posiciona à sua frente. Assim, nos vídeos contemporâneos, a câmera aponta para os dois lados, de um, capta a imagem; de outro, a oferece.

Essa característica da câmera digital tem implicações decisivas para o conteúdo e a forma dos filmes. Algumas delas são a exacerbação do gesto de vaidade, o estímulo ao narcisismo e a constante auto-consciência, mas aqui destacamos a maior possibilidade de integração, nas imagens, daquele que filma, já que desobrigado da necessidade de olhar pelo *viewfinder*. A câmera,

por vezes, torna-se apêndice não do olho e do rosto, mas da mão – o que permite, com maior facilidade (pois a monitoração dos limites do enquadramento ocorre a certa distância) que o próprio rosto de quem filma seja posto em quadro, diminuindo a separação e a polarização entre aqueles que ficam atrás e aqueles que ficam à frente da câmera. Sobre filmes de família de outros tempos, Lins e Blank comentam que o cinegrafista amador precisa “se retirar da família para produzir imagens dela” (LINS; BLANK, 2012: 60). Se antes, o operador da câmera era apenas voz, hoje pode ser voz e imagem. O corpo do cinegrafista se tornou mais livre e pode passar de trás para a frente da câmera com um grande incremento de mobilidade. A respeito do direto, Comolli pontua que “aquele que carrega a câmera adere a ela” (COMOLLI, 2008: 110). Talvez isso já não se dê com tanta intensidade: a adesão pode ser relativa. A câmera pode mudar de mãos, passar de uns a outros (como no plano em que, na cabine do cruzeiro, a filha começa filmando e entrega a câmera para o pai, que lhe ensina a usar o *zoom* para observar os pés do avô, no quarto conjugado), de braços que sustentam a superfícies que amparam.

Em *Doméstica*, a jovem Perla é registrada enquanto se arruma, usando a câmera quase como espelho, supervisionando sua própria aparência – indecisa, prende o cabelo com um elástico, tira um pedaço da franja, solta-o novamente. Claudomiro Neto insere seu rosto diante da câmera repetidas vezes, testa sorrisos e caretas, levanta as sobrancelhas. Em dado momento de *Pacific*, uma esposa pergunta para o marido se está bonita e ele, para avaliar, a observa através de um movimento de câmera vertical. Em tempos de democratização dos meios de produção de imagens, um dos enquadramentos recorrentes nas fotos postadas em fotologs, Orkut, Facebook, Instagram e afins, já há alguns anos, é a da pessoa que clica a si mesma afastando a câmera de seu corpo por meio do gesto do braço estendido. Essas imagens – e toda uma estética do corpo inclinado, da pose contorcida, dos ombros e bíceps que preenchem parte do quadro – que já vinham se proliferando em registros fotográficos nas redes sociais, têm agora suas correspondências nas imagens em movimento. Constitui-se, assim, toda uma nova possibilidade de auto-retrato, além de uma transformação da composição (com uma leve rotação) do *close-up*. Um casal em *Pacific* gira ao som da música, numa festa no convés do navio, num momento filmado pelo rapaz, que comanda a câmera com um dos

braços esticado. Outro casal, durante o *réveillon*, registra o próprio beijo, em câmera elevada também por um braço descompensado.

Também recorrente é a imagem produzida pela câmera amparada sobre uma superfície de altura mediana, como uma mesa. Em *Pacific*, um casal de senhoras toma *drinks* sentadas no bar observadas por uma câmera, sobre a mesa, disparada por uma delas, que no entanto se mantém afastada durante o tempo do plano, lançando às lentes olhares fugidios. Em outra cena, uma esposa filma o marido enquanto este simula cantar ao microfone; ela repousa a câmera no piano e entra em quadro, para se situar ao lado dele e ambos posarem para o aparato – no mesmo plano, de subjetiva a câmera se torna objetiva. Em *Doméstica*, temos um plano em que a câmera se encontra dentro de um armário, observando Dilma abaixar-se para pegar uma panela – uma subjetiva de ninguém, talvez apenas a experimentação de um ponto de vista inesperado, uma brincadeira com a câmera. Também neste filme, após deixar Claudomiro Neto e sua irmã na escola, Vanuza retira a câmera ligada do banco do passageiro e a posiciona no painel do carro, de frente para si. Sozinha no carro, ela canta uma música romântica no rádio, chorando e fazendo comentários como “*é muito difícil amar alguém e não ser correspondido*” – numa cena de atordoante auto *mise-en-scène*.

Percebe-se, pela análise desses pequenos trechos de ambos os filmes, uma *mise-en-scène* complexa, que, embora desenhada por amadores, dificilmente se poderia chamar de ingênua ou simplória. Câmeras que traçam movimentos vertiginosos, que variam quanto à perspectiva, longos planos-sequência, personagens que entram e saem de quadro, vozes que remetem ao fora de campo, passagens de interna à externa, uso de espelhos e reflexos que revelam o cinegrafista são apenas algumas das possibilidades exploradas nos filmes. Já o áudio parece ser utilizado com menor consciência e baixo nível de experimentação. Os personagens de *Pacific* não raras vezes comentam as imagens que fazem, como se narrassem uma história que se desenrola em tempo real, porém de maneira bastante descritiva e ilustrativa: “*hoje, dia 31 de dezembro de 2008, estamos no aeroporto internacional de Porto Alegre*” ou “*veja o mar; a pedra, o navio lá ao fundo, dá um close no navio*”. A voz não adiciona informações, interpreta ou acrescenta nuances às imagens, restringindo-se a comentar de maneira bastante imediata cada etapa dos acontecimentos, talvez com o objetivo de conduzir

a viagem para possíveis espectadores familiares ou de identificar cada detalhe para os espectadores esquecidos que serão, eles mesmos, no futuro. A narração dos guias turísticos que explicam os procedimentos da viagem e as instalações do navio acaba por ser aproveitada na montagem do filme de maneira arguta por Marcelo Pedroso, que assim se vê livre da necessidade de intervenções ou cartelas explicativas para o espectador, utilizando um recurso de transmitir informações de modo diegético – mantendo-se assim, um filme sempre em direto. É diegética (e direta) também a utilização frequente das músicas populares nos rádios e dos programas de televisão em *Doméstica*, que formam uma trilha sempre espontânea, que brota do próprio ambiente.

Assim, tanto os turistas de *Pacific* quanto os jovens de *Doméstica* parecem unir um modo mirabolante e sofisticado de apreender imagens com uma maneira convencional de produzir o som. Mesclam a virtuosidade de um cinema maneirista com o áudio do telejornalismo e da locução esportiva mais convencional – há que se reconhecer, contudo, que o jornalismo surge como paródia, em diversos momentos, em que os personagens fazem troça dos formatos conhecidos de entrevista.

Em tempos de ‘comunidade aparelhada’, vale notar que as câmeras não mais saem do armário apenas em ocasiões especiais. Se antes o registro doméstico acompanhava, sobretudo (mas não apenas), episódios extraordinários da rotina familiar – festas, aniversários, casamentos –, hoje os momentos gravados não necessariamente seguem critérios de relevância ou destaque em relação ao dia a dia. Para André Brasil, é “como se a viagem só existisse ao se transformar em imagem e como se os processos de subjetivação ali se efetuassem – não antes – mas *juntamente* ao ato de sua *exposição* para a câmera” (BRASIL, 2010: 7).

### **O amor, a alegria e outros sentimentos**

Logo após os créditos iniciais, *Doméstica* nos apresenta, a partir de um *fade in*, a uma imponente mansão branca, de dois andares, ladeada por gramados e palmeiras tropicais. No áudio, ressona a voz grave e ao mesmo tempo suave de um narrador: “*Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos*”. As expectativas (ficcionais?) criadas nesse primeiro plano são, em seguida, quebradas. Vemos Vanuza, uma empregada uniformizada no que imaginamos ser o interior daquela residência, ouvindo no



rádio o desenrolar da história conduzida pelo locutor. Mais uma vez, Mascaro se aproveita de recursos diegéticos – e de artifícios de montagem, certamente – para informar, brincar com expectativas e, nesse caso, produzir efeitos irônicos, sem, no entanto se afastar da imanência do filme e das premissas do cinema direto. O diretor tece um comentário sutil, que diz tanto do isolamento de um determinado grupo social como antecipa questões seminais que surgirão ao longo do filme, usando apenas de elementos internos à cena, aparentando uma não-interferência exterior.

O amor, a alegria e outros sentimentos menos nobres – os afetos que habitam a ilha. Pairam, na *mise-en-scène* de *Doméstica*, elementos tão ambíguos e complexos quanto o carinho, a gratidão, o exibicionismo, a falta de lugar, o sacrifício, o sentimento de posse, a obediência, o constrangimento, o erotismo. Já o navio Pacific, também cercado de água por todos os lados, talvez dê a ver relações menos complexas entre partes, mas algumas variações de sentimentos se fazem notar: euforia, solidão, fascínio, paixão, cansaço.

Importa ver, na *mise-en-scène* dos filmes, como a encenação se constrói temperada por afetos e por relações de poder. Em *Doméstica*, são os adolescentes que recebem a câmera e a tarefa de filmar suas empregadas, mas nem por isso podemos considerá-los como os diretores absolutos da cena. Se a câmera lhes dá autoridade, a condição de objeto de interesse confere uma certa reverência às empregadas. O dispositivo não produz, portanto, uma simples cisão entre uns que recebem um poder e outros que devem a ele se sujeitar. Em muitos momentos, vemos a *mise-en-scène* sendo construída de maneira conjunta, a partir de sugestões das observadas – Dilma propõe a Perla “*se quiser, eu vou te contar depois a história de como cheguei a São Paulo*”.

*Doméstica* parece centrado em um projeto que busca desvelar as relações de classe entre patrões e empregados no interior da intimidade das residências brasileiras e, nesse sentido, é importante que busque uma certa quantidade de personagens, num intuito de apreender uma mínima multiplicidade de modos de interação. Assim, as *mises-en-scène* são tão variadas quanto seus personagens, oscilando ainda de acordo com questões de gênero, raça, região do país e a proporção na desigualdade de renda. Para Comolli, “o cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura” (COMOLLI, 2008: 99), o que nos leva a indagar pelas

clivagens internas à cena, pela maneira como o documentário dá conta das relações sociais de um mundo vivido.

Vemos, entre a dupla Flávia e Bia, uma relação mais horizontal, em que Flávia recebe espaço para se expressar e toma a cena para si, dançando e desfilando diante do menino que cuida, mas também da câmera. Flávia é observada em atividade, mas também concede entrevista, responde as perguntas de Bia, narra suas histórias e traumas – é, de fato, uma protagonista. É interessante a maneira como se apropria de uma inversão proposta pelo projeto: *“eu que sou a empregada, eu tenho que me aparecer”*. Já a composição das cenas no fragmento da empregada Lena é inteiramente diferente. Juana (a adolescente) nunca dá voz a Lena, mas escolhe entrevistar sua própria mãe, Lúcia, e filmar Fernandinha, a bebê da funcionária, praticamente adotada pela família. Trata-se de uma *mise-en-scène* que oculta Lena o tempo todo, nega-lhe a fala, nega-lhe a imagem – e ainda lhe usurpa a própria filha. Num movimento de câmera que funciona como síntese de toda a situação, Juana faz uma panorâmica que parte da cozinha, encontrando Lena em seus afazeres, limpando armários, e se dirige para a direita, passando por uma parede, até chegar na sala, onde Lúcia se deita ao sofá com Fernandinha no colo. Uma divisória de concreto evidencia o abismo entre a condição das duas mulheres.

Enquanto algumas performam ativamente para a câmera, dançam, cantam o hino de seu time, mostram os livros preferidos, narram episódios pessoais, outras tentam se esconder, resguardar algo de sua privacidade e revelam todo o seu constrangimento com a situação de filmagem. Felipe aborda Lucimar com uma folha de papel em mãos: *“eu ‘tô’ gravando um documentário, tudo bem se eu te filmar durante uma semana, mais ou menos, gravar seu cotidiano, sua vida?”*. Ao que a moça responde simplesmente: *“tudo bem”* e assina o documento de autorização sem sequer ler. Ali toda uma questão complexa é evidenciada e o espectador pode tomar consciência de alguns elementos controversos que subjazem à própria concretização da filmagem. Patrões e empregados possuem relações de poder e autoridade anteriores à realização do filme e, assim, a própria proposta do filme pode ter soado, para alguns, como uma continuação dessa relação de dominação/obediência. A partir dessa sequência, desconfiamos da real possibilidade de livre arbítrio no ato de concordância e na cessão do direito de imagem. As prévias relações de poder não simplesmente se interrompem

quando da realização do documentário; elas valem durante, modulam o filme e se estendem depois dele ter se encerrado. Diz Comolli: “as linhas de força das relações de poder são ativas, e por isso legíveis nos sistemas de representação. Pois é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os seus sujeitos” (COMOLLI, 2008: 99). Acreditamos que isso valha sobretudo para o “direto interno”, com as imagens realizadas com e pelos próprios atores sociais, peças de complexas relações, interagindo e se filmando.

Os constrangimentos da vida social certamente passam pelas grades de escritura do documentário e isso não envolve apenas a anuência das empregadas e sua própria presença nas filmagens, como as especificidades, tensões e possibilidades da cena propriamente dita. Sérgio, o empregado, mostra-se absolutamente constrangido e reticente diante da fala de sua patroa, recheada de ambiguidades, da exposição de uma dívida, da manifestação de uma suposta generosidade que vem acoplada a uma cobrança: “*ele tem o canto dele, ele come da minha comida, ele senta na mesa com a minha família, ele convive comigo como se fosse um avô pras minhas filhas*”. Após a comemoração de Natal, Sérgio sai com seu prato para o portão da casa, distanciando-se de todos ali.

Comportamentos como esse, hesitantes e reservados, percorrem todo o filme, talvez como exercício de uma possibilidade de resistência diante do poder do outro – se não é sentida liberdade para negar ou interromper a realização do filme, pelo menos há formas de resguardo, fuga, manutenção de privacidade e integridade nas filmagens e entrevistas. As empregadas do filme sabem colocar certos limites; facilitam a entrada dos jovens em determinados caminhos, interceptam outros. Lucimar responde às perguntas de Felipe de maneira cifrada, enigmática, mal contendo um sorriso diante das fotografias antigas, lembranças do tempo em que ela e a patroa eram amigas inseparáveis, enquanto precisa responder a perguntas como “*você gosta de usar uniforme?*”. A personagem mantém algo do insondável. E a tão impactante frase “*eu considero que eu tenho liberdade*”, que fecha o filme, acompanha o espectador para fora do cinema. Ali, naquele encontro desencontrado, naquele rosto misterioso, naquelas falas abreviadas, o filme se encerra, em corte brusco.

## Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papirus, 2003.
- BRASIL, André. *Pacífic* – o navio, a dobra do filme. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 56-69, jul./dez. 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. *Catálogo do forumdoc.bh.2010 – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.
- \_\_\_\_\_. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. No prelo.
- FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto. *Microfísica do poder*. 26. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Balafon, 2012.
- LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Sobre fazer documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- \_\_\_\_\_; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, jan./jun. 2012.
- \_\_\_\_\_; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- \_\_\_\_\_; REZENDE, Luiz. *O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo*. Livro Socine, 2010.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*, Rio de Janeiro, v. 3, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em 02/07/2012. Acesso em: 01 mar. 2013.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.
- NOGUEIRA, Luís. Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet. *Doc On-line*, Covilhã/Campinas, n. 5, p. 4-23, dez. 2008.
- PERRAUL, Pierre. O objetivo documentário. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel (eds.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo*. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Data do recebimento:  
12 de novembro de 2012

Data da aceitação:  
15 de dezembro de 2012