

OFÍCIO CINEASTA: A POSSIBILIDADE DE UMA JORNADA HOMÉRICA

FILMMAKER'S CRAFT: THE POSSIBILITY OF AN HOMER'S JOURNEY

Alexandro Chagas Florentino*

Resumo

A partir da análise da estratégia de produção empregada no documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (autorretratos), de Paulo Sacramento, e estabelecendo um comparativo com a obra *Odisseia*, de Homero (especificamente a parte em que relata o encontro de Ulisses com o Titã Polifemo), este trabalho vislumbra a ideia de um cineasta desconstrutor de mitos e criador de narrativas históricas, desta maneira, possibilitando a escrita de memórias e a perpetuação de uma ideia de autoria.

Palavras-chave

Cineasta. Documentário. Memória. Autoria.

Abstract

From the analysis of the production strategy used in the documentary *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (autorretratos) of Paulo Sacramento, and establishing a comparison with the Homer's *Odyssey* masterpiece (specifically the part that relates the encounter of Odysseus with the titan Polyphemus), this essay aims to the idea of a filmmaker as a deconstructor of myths and an historical narratives creator, thus enabling the writing of memoirs and the perpetuation of idea of authorship

Key Words

Filmmaker. Documentary. Memory. Authorship.

Introdução

Em uma discussão acerca da realização cinematográfica e as possibilidades das obras audiovisuais proporcionarem escritas de memórias, faz-se necessário dedicarmos um pouco de atenção à técnica de confecção desta forma de expressão humana. A técnica aqui, portanto, deve ser entendida, a partir dos apontamentos de Philippe Dubois, em seu livro *Cinema, vídeo, Godard* (2004), como arte do

* Aluno do Programa de Mestrado em Cognição e Linguagem – CCH – UENF.

fazer humano¹. Pois, ao abordarmos a temática da linguagem cinematográfica é importante lembrar que ela é construída por um conjunto de mecanismos práticos.

E, como nos orienta a professora Aída Marques, em seu livro *Idéias em Movimento: produzindo e realizando filmes no Brasil* (2007), existem quatro noções fundamentais na criação do discurso cinematográfico: o plano; a sequência; a decupagem e a montagem². É com a utilização desses conjuntos de *regras de ofício, saber prático adquirido pelo aprendizado*, que se obtém a possibilidade de construção da linguagem cinematográfica, sendo necessário, assim, sempre buscar a reflexão sobre a técnica como instrumento e como saber-fazer.

De certo modo, é evidente que toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia (de produção ao menos, e por vezes de recepção), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de um saber (DUBOIS, 2004, p. 31).

Portanto, quando elaborações de análises a respeito de obras audiovisuais são estabelecidas, a forma como um filme é realizado é de suma importância. Caso contrário, o debate será construído de maneira a não contemplar a obra em sua totalidade. E é partindo, justamente, da maneira como o filme foi feito que surge a possibilidade de perpetuação da memória de uma idéia de autoria, proposta por este trabalho. Para tal, parte-se (enquanto objeto de análise) de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (autorretratos), documentário de Paulo Sacramento (2003).

¹ Neste sentido, a técnica deve ser compreendida como a *technè* grega. Que era assimilada “a um conjunto de ‘regras do ofício’, a um “saber prático adquirido pelo aprendizado’ e visando exclusivamente à eficácia e à produtividade (a exigência do sucesso no resultado é a única medida da ‘boa técnica’). A noção de *technè* na Grécia clássica é uma categoria intermediária do fazer: apesar de liberta das esferas do mágico e do religioso da época arcaica, ela ainda não se inscreve completamente no domínio da ciência, que definirá a era moderna (os engenheiros não possuem *technè*). Não há, de resto, real invenção técnica entre os gregos, mas somente uma tecnologia, isto é, uma reflexão sobre a técnica como instrumento e como saber-fazer” (VERNANT apud DUBOIS, 2004, p. 32).

² Resumindo, segundo a professora Aída Marques, “durante a filmagem, o plano é tudo que é filmado entre o Ação e o Corta do diretor (...) O plano é a menor parte do filme em estado livre; a sequência, a menor parte do filme em estado de combinação (...) é formada por vários planos e possui uma unidade dramática” (MARQUES, 2007, p. 35-36), enquanto “a noção de decupagem está estreitamente ligada à de montagem. Decupar um roteiro significa transformar um texto literário em texto cinematográfico. A decupagem técnica conta a história em planos; divide a ação, que é narrada no roteiro verbalmente, em inúmeros planos e especifica os tipos de planos utilizados (...). A montagem é, então, a reunião posterior desses inúmeros planos, formando um conjunto coerente e cronológico que constitui o filme” (MARQUES, 2007, p. 38).

O filme em questão trata do cotidiano dos presidiários da Casa de Detenção de São Paulo, o Carandiru. A obra de Sacramento, contudo, apresenta o dia-a-dia do presídio por intermédio de seus residentes fazendo com que a tragédia do massacre do Carandiru, as condições precárias do sistema carcerário brasileiro e a demolição do presídio não sejam protagonistas da obra.

Isso foi possível devido à estrutura de realização (a forma como foi feita o filme) adotada pelo diretor, assim, fazendo com que ele fosse concretizado, em sua grande parte, pelo “objeto de representação”, que normalmente teria uma representação construída pela mediação do ponto de vista do cineasta.

A partir do artifício utilizado, os vários pontos de vistas dos detentos assumem a posição de protagonista, realizando uma autorrepresentação. Pois, a construção do filme se dá a partir do momento que alguns detentos da Casa de Detenção de São Paulo (o Carandiru) participam de algumas oficinas audiovisuais³, sendo eles, deste modo, os responsáveis por grande parte da realização do documentário de Paulo Sacramento.

Essa autorrepresentação, no entanto, é realizada em conjunto com o documentarista. E, com isso, chega-se à outra questão importante, que é o fato de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (autorretratos), nessa estrutura produtiva adotada, deixar de ser um documentário apenas sobre os detentos e seus pontos de vista acerca da situação em que se encontram, mas ser um filme, também, sobre o trabalho da própria equipe comandada por Paulo Sacramento. Mesmo que, em primeiro plano, sempre se enxerguem os prisioneiros, o documentarista e sua equipe estão visivelmente inclusos no filme, seja dando orientações aos detentos que recebem uma câmera (essa situação é registrada e incluída na edição final), seja em momentos que aparece em cena alguém da equipe filmando os prisioneiros, e estes filmando a equipe.

Para uma melhor evidenciação, recorro a breve e resumida decupagem de uma das sequências iniciais do documentário: o início é feito com uma cartela branca com os dizeres “Pavilhão 8”. Uma música (batida de rap) de fundo dá ambiência para uma voz em off que diz: “Meu nome é FW, MC da comunidade”. Corta para um plano médio que mostra um homem em um pátio com outros homens ao fundo. Neste plano, uma câmera se destaca na mão do primeiro homem (que é o FW MC). A voz em off continua: “realidade na tela, Pavilhão 8.

³ Essas oficinas e a captação de imagens utilizadas no documentário aconteceram ao longo de sete meses do ano de 2001. Em 2002, o complexo penitenciário do Carandiru foi implodido em ato público comandado pelo Governo do Estado de São Paulo.

Ai rapaziada, o filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade. Esse é o nosso autorretrato”. Após este plano se sucedem outros dez planos em que o cotidiano do presídio, sob a ótica de quem filma, é mostrado na tela juntamente com o som do ambiente onde se dão as filmagens (pessoas no pátio, homem empinando pipa, pessoas jogando futebol etc.). Nos décimo primeiro, décimo segundo e décimo terceiro planos, pode-se observar o FW manuseando a câmera em pleno ato de filmagem e recebendo instruções de como utilizar o equipamento por uma pessoa visivelmente estrangeira ao presídio.

Logo após, os planos são montados de forma que deem a entender que o detento se recolhe em sua cela e, olhando através das grades de ferro, observa o pátio vazio em mais um fim de tarde ao som de Ave Maria, nos indicando (sem precisar de outro recurso) o fato de os presos, sempre, recolherem-se às 18h. Cabem, neste momento, algumas considerações acerca do trabalho realizado pelo diretor do documentário. Pois, creio na possibilidade de considerarmos o cineasta, em questão, um intelectual. Isso, devido ao fato de, além de realizador de discursos, ser um produtor de conhecimentos, e ter como prerrogativa pensar sua forma de produção e como ela afetará outros indivíduos. Assim, fazendo de seu documentário um “gênero coletivo e interacional”⁴ (VERSIANI, 2005, p.82), pois o documentarista compartilha seus posicionamentos sobre o assunto que procura tratar em seu filme com o próprio “objeto do trabalho” (os detentos).

Desse modo, tendo em vista que “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p.274), ao observar a prática de realização (colaborativa e interacional) do documentário, a função de autoria de um discurso é atribuída ao objeto de representação do filme: função a quem, antes, a autoria sempre fora negada.

Assim sendo, no filme em questão, observa-se que com essa relação (colaborativa e interacional) entre objeto e documentarista, com a possibilidade de construírem um olhar acerca do tema proposto de forma conjunta, não prevalecendo, com isso, a construção de uma representação mediada pelo olhar, apenas, do intelectual, os indivíduos marginalizados se inserem como atores discursivos.

⁴ Conceitos propostos pela pesquisadora Daniela Versiani, em sua tese de doutorado, Autoetnografias: conceitos alternativos em construção

O que nos leva a atentar para o que “Foucault (...) ensinou- nos sobre a ‘indignidade de falar pelos outro’ e que:”

(...) o papel do intelectual que hoje compartilha de uma perspectiva multiculturalista (...) e deseja colaborar para a construção de uma episteme multicultural e aberta, seja não o de falar sobre os outros, descrevendo-os, nem pelos outros, tutelando, mas sim com os outros, imaginando processos dos quais sujeitos possam falar sobre e por si mesmos (VERSIANI, 2005, p.22).

E, utilizando a discussão feita por Paulo Roberto Tonani do Patrocínio em sua Dissertação de Mestrado, *Entre o Morro e o Asfalto: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros*, acredito que o intelectual contemporâneo está “impossibilitado de falar pelo Outro, pois os próprios marginalizados já construíram suas próprias formas de representação”, restando “ao intelectual exercer a função de co-autor dos processos simbólicos” (PATROCÍNIO, 2006, p. 84), o que, da mesma forma, nos aponta Michel Foucault:

O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber (FOUCAUT, 2010, p.71).

Talvez, a estrutura de realização do documentário sobre o Carandiru, em que os personagens são, também, os realizadores do filme, possa ser uma proposta de atuação do intelectual enquanto mediador, uma alternativa possível de não silenciar “o sujeito que está alocado no espaço de exclusão” (PATROCÍNIO, 2006, p. 82) e que também possa ser uma forma efetiva de atuação, enquanto alternativa, pois, observando as colocações de Daniela Versiani, a alegação de que o discurso acerca da indignidade de falar pelos outros acaba por servir de justificativa para que o intelectual contemporâneo se exclua do processo de representações dos outros. No entanto, faz-se necessário criar estratégias para tornar possível às subjetividades do intelectual emergirem frente ao seu objeto, é insatisfatório apenas destinar esforços à análise dos processos de exclusão e

marginalização de sujeitos silenciados. Portanto, como salienta Foucault, o papel do intelectual:

(...) não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso (FOUCAULT, 2010, p. 71).

E, diante dessa posição, poderíamos sugerir a ideia do cineasta enquanto sujeito que se depara, constantemente, com idéias preconcebidas e não pensadas de forma que as possibilidades sejam amplamente desenvolvidas. Assim sendo, estas ideias preconcebidas, comparadas a ideias míticas, visto que, como salienta a professora Arlete Parrilha Sendra, em seu ensaio “Para além do mito. Em fronteiras da história!” (2010), “mítico é, então, esse entrelugar, abismo de entremundos, em processo de descoberta. É o lugar onde o Homem faz suas primeiras perguntas. Ali onde cabem e estão possíveis cifrados para serem decifrados” (SENDRA, 2010, p. 131).

E é a partir da desconstrução de tais ideias (míticas) que o cineasta começa a construir sua narrativa fílmica. Utilizando a linguagem cinematográfica, ele começa a construir uma narrativa histórica, pois “é a linguagem que nos impele a remar pelo rio do tempo até sua fonte, para impedir que ausências sejam encobertas e para permitir que se des/cubra o mundo” (SENDRA, 2010, p. 134), com isso, o cineasta (a partir da linguagem) vai desvelando o universo do tema trabalhado.

A linguagem cinematográfica permite, a partir da desconstrução de mitos, ao cineasta construir proposições, lançar luz onde as idéias ainda são obscuras, isso, sempre tendo em mente, como nos sugere Paula Sibília, que:

A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e a dar sentido ao mundo, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que também nos modelam, coloreiam e recheiam (SIBÍLIA, 2008, p.31).

¹ <http://educacaosembarreiras.blogspot.com/2011/04/formacao-para-trabalhar-com-tecnologia.html>

Nesse sentido, a introdução do filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (autorretratos) é bastante representativa. Uma vez que, valendo-se de uma câmera posicionada distante do presídio, o documentário mostra os destroços de um prédio demolido voltando a ser um presídio, uma reconstrução que nos conclama a prestar atenção aos personagens que habitam tal cenário, afinal, o tema não foi esgotado, ao contrário do que sugere o filme (de ficção) *Carandiru*, de Hector Babenco (2003), ao ter como última cena da película a demolição do complexo penitenciário. Dessa maneira, evidenciando o tom certo da proposição de Jacques Aumont, em seu livro *A teoria dos cineastas*, onde ele nos atenta para o fato de que:

O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar. Mas “entre” a imagem de filme, fabricada e pensada, e a realidade, há o visível e o visual. É nessa zona vasta e vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar (de Vertov e Epstein a Straub) ou domando as imagens produzidas por seu “imaginário” (de Godard ou Tarkovisk a Bergman). É, como na montagem e na redação do roteiro, o local de sua intervenção mais pessoal, porque é como imagens que o cineasta exprime mais imediatamente seus sentimentos e suas idéias a respeito do mundo (AUMONT, 2004, p.80).

Com isso, ao fazer a leitura dessa (re)construção do presídio via cinema, encontramos um apelo a esquecermos tudo que já ouvimos e vimos sobre a Casa de Detenção de São Paulo, o *Carandiru*. Esquecer o que foi noticiado e documentado por jornais e telejornais, esquecer o que foi ficcionalizado pelo cinema. Essa (re)construção é um pedido de atenção para personagens importantes, os Prisioneiros, pois, no processo de tantas representações elaboradas, suas vozes não foram ouvidas, e seus pontos de vista não foram expostos e, assim, dá-se o início à desconstrução do mito.

Destarte, ao sermos conduzidos pelo filme, ao aproximar nosso olhar sobre o *Carandiru* e seus detentos, deparamo-nos com a possibilidade de estabelecermos conexões com a *Odisséia*, de Homero, de modo que possamos comparar o cineasta a Ulisses.

E esta comparação se dá a partir do momento em que se constata o personagem de Homero, a todo instante de sua saga para retornar à Ítaca,

deparando-se com mitos, e ao narrar seus enfrentamentos, ele inaugura a História. Portanto, é com a utilização da linguagem que “na história de Ulisses (...) trata-se de sair do território do inumano e do mítico para, pouco a pouco, depois de várias provações, chegar ao mundo reconquistado da condição humana” (GAGNEBIN, 2006, p.14).

A grata surpresa de poder ver uma inovadora e experimental forma de se realizar um documentário, proporcionada por Paulo Sacramento, além de propiciar que, com uma câmera na mão, os detentos pudessem mostrar sua “realidade”, mostrar um ponto de vista que muito foi ignorado, encontramos semelhanças com a luta de Ulisses. Pois, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (autorretratos), com sua estrutura de realização, funcionou “como meio de realização da consciência de si, da produção de uma identidade ao mesmo tempo subjetiva e social e de auto-realização da pessoa” (SUBIRATS, 1989, p. 72).

Outra conexão possível de se estabelecer com a história de Ulisses deve partir da “grande tentação contra a qual luta a *Odisseia* inteira: o esquecimento” (GAGNEBIN, 2006, p. 14). Pois, no canto IX, quando Ulisses encontra o Titã Polifemo e tem seus amigos devorados crus, após oferecer vinho ao Titã diz chamar-se ninguém, estratégia importante para sua fuga após furar o olho do gigante, no entanto, já em sua embarcação, Ulisses grita para o Ciclope que caso perguntassem quem o cegou, era para dizer que tinha sido “Ulisses o saqueador de cidades, o filho de Laertes cuja morada é em Ítaca”.

Portanto, ao gritar seu nome para Polifemo, o personagem de Homero nos deixa a evidência da perpetuação de sua memória. E, com isso, à medida que o cineasta transfere conhecimentos acerca da linguagem cinematográfica e ferramentas que possibilitem a confecção do filme aos detentos, ocorre, como no caso de Ulisses, a negação da autoria do filme, como se o diretor dissesse “meu nome é ninguém. Eu não estou aqui!”. No entanto, diferente do caso do Ciclope que se sente lesado, os prisioneiros podem elaborar seus discursos a partir dessa ausência proposital do cineasta, o que é importante, pois, como nos aponta Foucault, “o discurso, como se sabe, tem o poder de deter a flecha já lançada em um recuo de tempo que é seu espaço próprio” (FOUCAULT, 2006, p.47). Dessa forma, permitindo aos “objetos da representação” o *status* de autores do discurso e a perpetuação de suas memórias.

Todavia, esta proposição nos permite voltar e rever a atuação do cineasta. Novamente a relacionando ao proceder de Ulisses diante do Titã Polifemo, gritando ao gigante que quem furou seu olho foi ele, “Ulisses o saqueador de cidades,

o filho de Laertes cuja morada é em Ítaca”. De tal modo, ao aparecer para o expectador instruindo os prisioneiros, ensinando-os a manusear o equipamento, dando lições de roteiro etc., o diretor do filme conclama a autoria da façanha realizada, mesmo que ela seja dividida com os representados, mesmo assim ele exclama: - eu sou o autor!

E é deste modo, repensando sua prática, seu modo de produção, reconhecendo-se no outro, dando vazão às suas subjetividades e, também, as dos indivíduos de sua representação, que o cineasta embarca em sua jornada homérica. Embarca em busca de se defrontar aos mitos, a cada filme uma grande batalha é enfrentada no intuito de se fazer de uma temática um discurso elaborado, criar uma narrativa capaz de salvaguardar a palavra, a história, portanto, escrever memórias.

Referências

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Casac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org); *Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2006.

_____. Os intelectuais e o Poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: _____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 2010.

_____. “O que é um autor?”. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org). *Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducciones/homero/odisseia/>>. Acesso em: set. e out. de 2010.

MARQUES, Aída. *Idéias em Movimento*: produzindo e realizando filmes no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Entre o Morro e o Asfalto*: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros. Rio de Janeiro: PUC-RIO, Departamento de Letras, 2006.

SENDRA, Arlete Parrilha. *Embormal* – de ensaios literários para leituras a granel. Campos dos Goytacazes, RJ: Academia Campista de Letras, 2010.

SIBÍLIA, Paula. *O Show do Eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. *A Cultura como Espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

VERSIANI, Daniela Beccacia. *Autoetnografias*: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.



FILMOGRAFIA

O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos) (2003), Paulo Sacramento.

Carandiru (2003), Hector Babenco