

O retorno do homem ordinário do cinema

*César Guimarães**

Este texto descreve o quadro teórico-conceitual de uma pesquisa dedicada ao estudo das múltiplas figurações do homem ordinário no documentário brasileiro nos últimos quinze anos e demonstra de que modo elas se contrapõem à crescente espetacularização do cotidiano promovida pelos diferentes gêneros televisivos.

documentário brasileiro - homem ordinário - espetacularização

This text presents the conceptual and theoretical frame of a research dedicated to the study of the ordinary man's multiple figurations in the Brazilian documentary during the last fifteen years. It demonstrates how they are opposed to the growing spectacularization of the everyday life promoted by the different television genres.

Brazilian documentary - ordinary man - spectacularization

* Doutor em Literatura Comparada pela FALE-UFMG e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG (cesargg@uol.com.br)

Breve percurso do homem ordinário no cinema

Ao escrever sobre Melville, Deleuze afirma que “todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (*sou Ninguém*): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o homem do futuro ou de um mundo novo” (1997: 86). Imaginado no século XIX, esse homem por vir ganhará distintas configurações nas primeiras décadas do século XX, mas o seu futuro, seja na literatura ou no cinema, será incerto e atravessado pelas grandes mudanças políticas e estéticas da Modernidade: o homem qualquer se manifesta no rosto e nos gestos das pessoas anônimas que povoam os filmes russos (Pudovkin, Eisenstein, Vertov), nos andarilhos dos contos de Robert Walser, nos ambulantes e vendedores das ruas de Paris retratados por Atget, nos personagens atormentados de Franz Kafka, no homem sem qualidades de Musil, no protagonista de *Auto da Fé* (de Elias Canetti), acossado pelo mundo desordenado das massas, no relato que Freud nos faz do Homem dos Lobos... Desgarrado das multidões revolucionárias, o homem ordinário foi depositário de várias crenças que procuravam retirá-lo do universo das massas para atribuir-lhe um futuro promissor ou transformá-lo em portador de uma promessa messiânica, seja nas figuras do Americano e do Proletário em Melville, seja no espectador das novas artes da imagem técnica imaginado por Benjamin. Se, al tal como afirma Agamben, “à abundância das análises conceituais de nosso tempo, responde uma singular pobreza das descrições fenomenológicas” (1998:14) arriscamo-nos a dizer que o cinema – e em particular o documentário, desde Robert Flaherty e Dziga Vertov a Jean Rouch e Eduardo Coutinho – tem se empenhado em descrever, de maneiras variadas, não apenas os nossos modos e práticas de vida, mas também – por que não? – nosso estado de alma, dando a ver muito bem a sensibilidade de uma época.

Na pesquisa que ora apresentamos voltamos-nos para o estudo da reaparição da figura do homem ordinário em um momento no qual o cinema encontra-se inteiramente afastado dos messianismos dos dois últimos séculos - desvinculado do futuro do homem - e quando os recursos expressivos típicos da modernidade cinematográfica - em parte consolidados, em parte renovados - se aliam aos meios de produção em vídeo, implementados pelos recursos eletrônicos e digitais. O que é decisivo aqui, entretanto, não é somente o surgimento de novos procedimentos técnicos, mas os novos processos estéticos e os diferentes métodos de criação que os animam. Essa nova figuração do homem ordinário no cinema contrapõe-se à intensificação - por parte de diferentes gêneros televisivos e do discurso publicitário em particular - das estratégias de espetacularização da vida banal e cotidiana. Nosso principal objetivo é descrever e analisar as novas figurações que o homem ordinário adquiriu no filme documentário desde meados da década de 90 no Brasil. Ao longo desse período, a noção de *povo*, até então utilizada para recobrir diferentes formas de manifestação de alteridade - como é o caso do admirável *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernadet (1985) - parece revelar dificuldades em abrigar certos termos que se tornaram correntes a partir de então, tais como "excluído", "marginal", "anônimo", "pessoas comuns" ou "subalterno"¹, utilizados para denominar esse *outro* diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens.

Vistas sob um olhar panorâmico, as novas figurações do homem ordinário oscilam entre a singularidade sem nome, irredutível a uma categoria social ou profissional, próxima da noção do "homem sem qualidades" (na acepção de Musil), retomada por autores como Blanchot, Michel de Certeau e Agamben (1959; 1996; 1993) e a identidade bem recortada, inserida em relações de pertencimento - a um território ou condição social - apanhada sob perspectivas sociológicas ou antropológicas, como vemos em Bauman (2003) ou em Silverstone (2002). Este fenômeno é contemporâneo de outras manifestações estéticas que exploram o mesmo veio, das artes plásticas ao vídeo (pensemos nos trabalhos da dupla Mau-Wal²) e

que tem em comum a valorização dos elementos expressivos da vida cotidiana, em oposição (e até mesmo como forma de resistência) à visibilidade e à espetacularização promovidas pela mídia (que também acolhe os temas do popular e do marginal.³) Um dos pontos de partida de nossa pesquisa é a investigação dos procedimentos imagéticos e narrativos diferenciados que o cinema documentário opõe à crescente espetacularização que a televisão impõe aos temas do banal, do cotidiano e da experiência das pessoas comuns – até então contempladas de outra forma pela longa tradição do documentário.

Ao longo da história do cinema, o homem qualquer encarnou o emblema do novo espectador inaugurado pela arte das imagens-movimento. Ao descrever as salas de cinema abarrotadas, Hofmannsthal afirmava que as massas, por meio de uma linguagem predominantemente visual (livre dos traços de distinção e da imposição da ordem social), teriam acesso a uma imensa herança intelectual. O cinema, produto e sintoma dos choques sensoriais e dos hiper-estímulos característicos da vida urbana trazia consigo, paradoxalmente, o seu antídoto. A intensificação da experiência da visão e da fugacidade do instante possuía algo de desalienador: nas imagens do filme, o espectador se via mais “inteiro que nos hábitos da vida”, como escrevia Hofmannsthal (*apud* Priour:1995: 104). Ou nos termos de Benjamin: as massas, que durante o dia eram submetidas à alienação e à mecanização, à noite encontravam sua vingança executada pelo ator, que afirmava sua humanidade diante do aparelho (1985).

Kracauer, por sua vez, admirador de Charles Chaplin e da comédia pastelão, via no cinema a possibilidade de uma “linguagem universal de comportamento mimético que faria da cultura de massa um horizonte imaginativo e reflexivo para as pessoas que [tentavam] viver suas vidas no terreno conflitivo da modernização” (Hansen, 2001: 515). Ao analisar, no final dos anos 20, a relação que os funcionários públicos mantinham com os filmes, Kracauer recusava a analogia entre a padronização industrial da mercadoria cultural e o comportamento do público consumidor. Para ele, o filme permitia

aos espectadores se projetarem polimorficamente, através da identificação com os personagens e com os motivos cinematográficos, tornando-se os sujeitos de um "campo de testes para novas formas de identidade social" (Hansen, 2001: 502).

Entretanto, essa experiência estética inaugural do cinema, o mundo que ele nos prometia e do qual seríamos os cidadãos – nós todos transformados em homens ordinários do cinema – foram drasticamente destruídos ou bloqueados. Duas décadas depois, no contexto do filme sonoro, o cinema abandonara o homem ordinário e já não lhe abria mais um mundo dentro do mundo, apenas lhe devolvia ao mundo existente, empobrecido e devastado. Todas as esperanças depositadas no cinema, tudo o que ele queria, tudo o que ele poderia alcançar, sucumbiram ao desastre da Segunda Guerra Mundial, quando Hitler (com ajuda de Leni Riefenstahl e dos votos daqueles funcionários públicos estudados por Kracauer) roubou os bigodes de Chaplin e tornou-se cineasta em Hollywood.⁴ Deleuze denominou "otimismo metafísico" a essa crença depositada no cinema pelos seus primeiros autores e críticos, de Eisenstein e Abel Gance a Élie Faure e Jean Epstein. Concebido como arte total das massas, o cinema surgia vinculado a um pensamento triunfante e coletivo, encarregado de despertar nos espectadores um "autômato subjetivo e coletivo", afetado pelos choques e vibrações que a imagem-movimento comunicava diretamente ao cérebro e ao sistema nervoso (Deleuze, 1990: 190).

Porém, os horrores da Segunda Guerra e o sofrimento – irrepresentável – dos campos de concentração impuseram um pessimismo metafísico radical: desde então, o cinema alcançará apenas um pensamento "arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu *impoder*, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção em geral" (Deleuze, 1992: 91). Cinema moderno, aquele que retorna dos mortos: os "filmes de atualidade", que mostravam, *sem fazer do sofrimento uma estrela*, os corpos destroçados pela guerra⁵; corpos torturados e executados em *Roma, cidade aberta* ou petrificados pela lava em *Viagem à Itália* (ambos de Rossellini); mortos nas câmaras de gás dos campos de concentração e jogados

nas valas, como vemos em *Nuit et brouillard*, o documentário de Resnais; corpos deformados pela bomba atômica, reduzidos a poeira, restos de cabelo, cobertos de areia luminosa e mortífera, radioativa (como o dos amantes em *Hiroshima, mon amour*, também de Resnais)... Quando o autômato espiritual inventado pelo cinema tornou-se o homem fascista e a arte das massas foi dominada pela propaganda e pela manipulação, o homem ordinário do cinema foi desvencilhado – à força – dos sonhos coletivos que o animaram desde seu início.

Após o desastre das utopias que ele alimentou, dos pesadelos totalitários que realizou, como o cinema poderia seguir adiante nesse novo mundo que surgiu: “duro, amnésico, rodopiando sem razão, sem perspectiva, sem linha de fuga?”⁶ Do Neo-Realismo à *Nouvelle Vague*, o cinema procurou novas maneiras de se religar à vida dos homens, mas agora, depurado dos seus mitos, descrente de toda ilusão (a começar pela ilusão cinematográfica, pela side-ração provocada pelos “efeitos de real”). Martírio e ressurreição do documentário, dirá Godard em *Histoire(s) du cinéma*. Uma nova modernidade cinematográfica se iniciava, e os filmes tinham pela frente outros poderes que em breve cerceariam a sua potência de criação: a inflação das imagens – principalmente as publicitárias -, o efeito-televisão, a disseminação dos circuitos de informação e de comunicação... A sociedade do espetáculo se instalava e o cinema procurava seu novo lugar, acomodando-se ou resistindo.

Ainda no final dos anos 50, quando o cinema de ficção se tornara uma máquina cara, distante e artificial, rendido à avidez da indústria, é o chamado “cinema direto” (feito por Richard Leacock, Albert e David Maysles, Pierre Perrault, Jean Rouch, dentre outros) quem irá nos reaproximar da vida ordinária, retomando, em nova chave, as possibilidades dos seus primeiros tempos. Se a ficção, no período anterior à Segunda Guerra, quisera ser mais verdadeira que a vida, pagando com isso o preço da vingança do real, que cobraria dos espectadores sangue e lágrimas de verdade⁷, agora o documentário vinha estabelecer um novo liame entre a fala, a duração e os corpos, como nos dirá Comolli:

*La notion de performance entre en jeu. Celle de prise unique. Une ciné-tauro-machie. C'était sans doute par là quelque chose du revê vertovien d'une **vie filme à l'improviste** que s'accomplissait, qui pouvait enfin se réaliser mieux que Vertov lui-même n'avait pu le faire. C'était surtout – par l'enregistrement synchrone de la parole incarnée – un nouvel accès à la sphère du spectacle qui s'ouvrait pour le monde intime des êtres. (1995:14).*

Mais de quarenta anos depois da invenção do cinema direto, alguns dos seus recursos se banalizaram ao extremo com o uso disseminado das câmeras de vídeo, a cobertura ao vivo pela televisão e a possibilidade de fazer do real filmado um fluxo de informação transportado pela tele-difusão, como em um turismo remoto que retira o peso da experiência dos lugares e dos corpos para nos oferecer o mundo retalhado em pedaços exóticos, comportamentos inusitados, curiosidades acerca dos modos de vida dos outros (seja na Oceania, na Europa ou em nossa própria cidade...). Contudo, não é da mesma maneira com que televisão e cinema e produzem seus efeitos de presente: enquanto na primeira, na transmissão ao vivo, a inscrição temporal do real coincide com a difusão, dando ao telespectador a sensação de fruir da representação no momento exato em que esta se desenvolve, no cinema, mesmo o chamado "direto", o presente da projeção não coincide com o tempo da captação do acontecimento, que permanece no passado de sua inscrição na película ou na fita magnética (1995: 18). Se a televisão promove uma sincronicidade verdadeira entre a captação do acontecimento e sua difusão, no cinema ela é sempre ilusória: dois modos distintos de produção de efeitos de presente, e que distanciam – entre tantas outras coisas! - *Faces*, de Cassavetes, das aventuras amorosas em "tempo real" dos jovens aprisionados pela MTV...

A despeito, contudo, dessa diferença e para além dos dispositivos de cobertura "ao vivo", a televisão aparece hoje como um dos lugares privilegiados de exibição da vida ordinária, mesmo quando ela quase passa para o domínio da ficção. Não é isso o que encontramos em um dos quadros do principal programa de variedades da tevê brasileira? Domingo à noite, em meio a toda sorte de atrações, o quadro "Diário da vida real", no *Fantástico*, mostra-nos a costureira que se apronta com esmero para participar de mais uma sessão dos

bailes dedicados à meia-idade... Podemos pressentir aí algo entre o documental e o romanesco, o esboço frágil de uma ficção improvisada, talvez, mas os planos fechados e a necessidade de conferir uma identidade estável e reconhecível à protagonista impedem a expansão do sentido. Em poucos minutos, tudo é reduzido a uma condição exemplar, a singularidade da mulher é dissolvida em algo genérico, o mero registro do hábito de frequentar o baile, enquanto a pequena narrativa se oferece como uma fábula dos nossos tempos, com sua devida "moral": a diversão não tem idade... Seria esta a nova aparição que resta ao homem ordinário? Exilado dos filmes ele se refugia na pequena tela da tevê, com seu enquadramento obsessivo e centrípeto, estreito demais para se deixar atravessar pelas forças do real...

O homem ordinário no documentário brasileiro

Seria impossível resumir aqui as múltiplas formas que o homem ordinário ganhou nos filmes realizados nos últimos quarenta anos (desde o aparecimento da imagem televisiva), o que constituiria uma enciclopédia interminável de figuras, gestos, falas, estilos e modos de narrar... No caso do documentário brasileiro em particular, da década de 60 ao início dos anos 80, o homem ordinário se encarnou nas mais diferentes figuras, ora delineado através de seus componentes de classe (do operário ao camponês, passando pela classe média), ora apanhado em determinações mais difusas e dispersas (mas cujo componente social ainda é intenso) nos universos do trabalho. É quando surgem em cena lavradores, migrantes, bóias-frias, lavadores de carros, entre tantos outros. O livro de Jean-Claude Bernadet é uma síntese admirável dos diferentes modos de relacionamento entre o cineasta e o povo, dando a ver os conflitos éticos, estéticos e ideológicos que aí se manifestam. Sabemos que Bernadet conclui seu livro antes de ter visto *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, considerado pelo crítico como um verdadeiro divisor de águas. Com efeito, se em alguns dos filmes analisados por Berna-

det o recalque do mundo do trabalho coincide com o recalque do trabalho cinematográfico, o cinema de Coutinho combina a exibição dos meios do seu próprio fazer com a aposta na “espessura da relação intersubjetiva”, tal como esta se manifesta no dispositivo imagético e verbal da conversação, no encontro entre quem filma, pergunta e ouve, e quem é filmado e responde, comenta, discorre sobre sua vida:

O ponto decisivo está na qualidade do aqui-agora da filmagem, na atenção a essa se fazer sujeito (ou imagem) diante da câmera, ponto de afirmação de um diálogo que se põe na contracorrente da mídia, pois o cineasta busca em todos o que o tempo está a lhes sabotar: a condição de sujeito, mesmo que se saiba ser talvez impossível que esta se exerça plenamente nos termos da auto-formação e do auto-cultivo tal como postos pela tradição humanista (Xavier, 2003: 65).

Na senda inaugurada por Coutinho, o documentário alcança uma dimensão dialógica efetiva, a interação entre o cineasta e o outro se torna a força constitutiva do filme, inteiramente distanciado da intenção de representar as figuras populares ou de se apresentar como seu porta-voz: “o documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem ela é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena” (Lins, 2004: 198). A marca singular do cinema de Coutinho, em contraposição tanto às produções das décadas de 60 e 70 quanto às estratégias de alguns documentaristas contemporâneos, é a de uma “etnografia discreta, sem tese”, como nomeou certamente Ismail Xavier. Algumas destas questões já se constituíram em objeto de nossas pesquisas anteriores, dedicadas ao estudo de alguns filmes (de ficção e documentários) da década de 90, no contexto mais amplo das relações entre identidade e alteridade (França; Guimarães; Vaz, 2002). À época, interessávamo-nos em analisar as estratégias de que os filmes se serviam quando se defrontavam com determinadas formas particulares de manifestação da alteridade nos domínios da exclusão social, da discriminação e da desigualdade, consideradas como “universos de significações simbólicas que alimentam a vida social e que emergem [no filme],

com sua diferença radical, quando as imagens e sons, em vez de simplesmente nos devolverem o mundo no qual nos reconhecemos narcisicamente, exibem a sua face – dura ou bela – a nos interpelar” (França; Guimarães; Vaz, 2002: 21-22).

Já a pesquisa que ora apresentamos possui um outro foco: o que nos interessa mais de perto é o retorno da figura do homem ordinário na produção documentária mais recente – desde a década de 90 – agora orientada por dois gestos principais (e complementares): dando continuidade à tradição (ainda recente e relativamente dispersa) do vídeo em sua leitura crítica do país, o documentário abdica das “tentativas de totalização e de síntese teleológicas das gerações anteriores” (Machado, 2003: 32) e se assume como incompleto, inacabado, híbrido em seus recursos expressivos, sem escamotear a precariedade e as dificuldades dos processos de representação, deixando à mostra os traços da enunciação. Por sua vez, a adoção de novos suportes tecnológicos – como os recursos digitais – vem acompanhada de novos projetos e processos de criação: se em 1971, em *Jardim Nova Bahia*, Aloysio Raulino (fotógrafo do *Prisioneiro da grade de ferro*) simplesmente emprestara a câmera a Deutredes, o lavador de carros, no filme de Paulo Sacramento (de 2003) os presidiários são iniciados no trabalho cinematográfico, em oficinas de longa duração. Apesar de muitas vezes não distinguirmos a autoria das imagens – se do fotógrafo ou dos prisioneiros – o resultado final permanece fortemente moldado pelas mãos do realizador, sabemos bem, mas aí, pelo menos, deixa de haver o recalque do trabalho cinematográfico, escamoteado em função da sacralização do outro – nos termos de Bernadet (2003: 25).

De maneira próxima ao que Suely Rolnik escreveu sobre o trabalho da dupla Mau-Wal em sua utilização processual dos recursos do vídeo e das estratégias anti-representacionistas, guiadas mais pela contingência da criação e do encontro compartilhado com o outro do que pelo resultado a ser exibido, podemos ver em alguns documentários recentes, senão a “alteridade a céu aberto”⁸ exposta nos laboratórios poéticos da dupla de artistas, pelo menos uma fresta por onde escoar a vida sem qualidades, fora da representação, sem

denominação, sem pertencimento a uma classe, grupo ou referência, mas também sem se dissolver na generalidade. Eis como Agamben define o “Um Qualquer”, o “Ser Qualquer” que não se confunde com o Qualquer Um (ser genérico, sem singularidade).

O Qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual* é. A singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Já que o inteligível, na bela expressão de Gersonide, não é nem um universal nem um indivíduo enquanto incluído numa série, mas a “singularidade enquanto singularidade qualquer”. Nesta, o ser-*qual* é tomado independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) – e considera-se que ele não remete para uma outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas para o ser ser-*tal*, para a própria pertença (1993: 11-12).

A indagação que nos guia é exatamente essa: como, por meios de quais recursos expressivos, o documentário pode (ou não) dar forma a essa individuação qualquer, como ele pode tornar visível outra vez o corpo e o gesto humanos, precários, diminutos, corriqueiros, banais, mas arrancando-os da alienação dos nomes e das posturas que os recobrem e do espetáculo que os forçam a entrarem numa performance controlada, ainda que atraente em seus efeitos de presente e de real? (mas à custa da reclusão, como é caso do *reality show*...)

Na contramão desse investimento espetacular do banal pela televisão, que tenta roubar o que até então era prerrogativa do documentário – filmar as pessoas reais em sua duração própria – *Esta não é sua vida* (1992), de Jorge Furtado, dá a ver (e a ouvir) os tempos mortos e ausência de acontecimentos extraordinários da vida de uma mulher comum, Noeli, retirando-a da indistinção do Qualquer Um, o “igual-a-todo-mundo”, mas também sem conceder-lhe uma particularidade, um traço de pertencimento a uma categoria, classe ou situação social. Um cinema contra o espetáculo, sem dúvida, como reivindica Comolli. Da duração monótona de um relato, da sua ausência de picos de atração para o espectador, da sua matéria

espessa e aparentemente anódina, emerge um outro tipo de sujeito que aquele que desenvolve sua performance regulada pelo dispositivo televisivo (em seus diferentes gêneros). Ao contrário da TV, que no mais das vezes só interessa pelas vidas comuns quando estas são vítimas de tragédias ou se nelas destaca-se algo de extraordinário, exótico ou curioso, certos documentários revelam, no indivíduo, mesmo o mais insignificante, aquele campo de singularidades do qual ele retira um nome próprio ao empreender operações sobre si mesmo e seu entorno (Deleuze, 1999: 43). Tal caracterização de um procedimento particular da TV, surgido de um contraste comparativo com o documentário, não deve, contudo, nos conduzir a uma concepção simplificadora e monolítica da relação desta mídia com o espectador, pretensamente marcada inteiramente pelo engano e pela alienação. Mesmo em programas comumente criticados pelo seu caráter sensacionalista e apelativo (no domínio do puro entretenimento ou mesmo da informação), a noção de interação tem permitido a descoberta de sentidos dissonantes que expressam, de certa forma, aspectos da parte maldita e recalcada da vida social.

Se fazemos essa comparação entre os procedimentos do documentário e os da TV é porque ambos lidam de maneira diferenciada com o espetáculo. Tal noção, por sua vez, presente em dois dos nossos principais textos de referência – o de Agamben e o de Comolli – não deve ser lida unicamente na sua face negativa, no seu poder unilateral de expropriar a experiência, reduzindo-a à vida empobrecida. Se é certo que as proposições de Guy Debord ecoam nas afirmações dos dois autores, é certo também que ambos encontram nas artes da reproduzibilidade um campo de tensões e de possibilidades capazes de – sob a inspiração de Benjamin – “arrancar o bem” ao domínio da mercadoria e da tecnização: “o corpo glorioso da publicidade tornou-se máscara detrás da qual o frágil e minúsculo corpo humano continua a sua precária existência”, anota Agamben (1993: 43). O espetáculo, ao se abrir à vida íntima dos seres, inaugura também um novo corpo da humanidade, exposto em sua duração: “O cinema torna sensível, perceptível, e às vezes diretamente visível, aquilo que não se vê: a passagem do tempo so-

bre os rostos e os corpos”, escreverá Comolli (1995:19). Esperamos que nossa pesquisa possa revelar como os documentários brasileiros, desde a década de 90, procuraram figurar os corpos, os gestos e os rostos da vida ordinária. Para tanto, somos desafiados em encontrar uma metodologia adequada aos nossos propósitos.

Um esboço da perspectiva metodológica

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau escreve que “o enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço anônimo de seu desenvolvimento (1994: 63). Esse personagem filosófico, objeto de estudo e de desconfiança por parte do filósofo e do especialista (que se distanciam da vida cotidiana para erigir suas práticas e saberes), se insinuará aos poucos nos campos científicos constituídos – “à maneira como o mar volta a encher os buracos na praia” – oferecendo, gradativamente, as condições para a superação da ruptura que as instituições científicas estabeleceram entre as “línguas artificiais de uma operatividade regulada” e “os falares do corpo social”. Sem a pretensão de constituir uma “hagiografia” do homem ordinário e, muito menos, de proporcionar-lhe uma representação adequada, ou ainda, de devolver-lhe a palavra usurpada pelos peritos e especialistas, aquele que mapeia os deslocamentos do “homem sem qualidades” não pode escapar da linguagem ordinária, não pode observá-la do exterior. O pesquisador da vida ordinária encontra-se cercado pela “prosa do mundo” e sua *demarche* analítica só pode constituir-se à maneira de um estranho fora da própria casa:

Não é mais a posição de profissionais, supostamente cultos entre selvagens, mas aquela que consiste em ser um estrangeiro na própria casa, um “selvagem” no meio da cultura ordinária, perdido na complexidade do que se ouve e do que se ouve comumente. E como ninguém “sai” desta linguagem, nem pode encontrar outro lugar de onde interpretá-la, não há, portanto, interpretações falsas e outras verdadeiras, mas apenas interpretações ilusórias (Certeau, 1994: 73).

Essa perspectiva que Michel de Certeau colhe em Wittgenstein será compartilhada por um outro filósofo e estudioso do cinema.

Stanley Cavell lembra que, contrapondo-se ao desprezo soberano que os filósofos lançam ao cotidiano, Wittgenstein, ao reivindicar trazer o emprego metafísico da linguagem filosófica de volta ao seu uso ordinário, via aí a possibilidade de uma outra atenção ao cotidiano: ordinariamente as palavras são maltratadas, mal empregadas, e como “o comportamento das palavras não é algo separado de nossas vidas, nós que com elas nascemos, que as dominamos”, ao retornarmos ao uso comum dos falares que constituem a vida sem qualidades, nossas próprias vidas retornarão, renovadas. O cotidiano torna-se então um ponto de vista (1997: 40).

Ora, esse gesto que vale para o pesquisador não valerá também para o próprio documentário, com seus métodos de pesquisa, de interrogação, de promoção de encontros, de obtenção de depoimentos e testemunhos, de criação de espaços de conversação, de temporalidades abertas à escuta do que vem do outro, suas palavras certamente, mas também seus gestos, a postura de seu corpo, a tonalidade da sua voz, a paisagem de seu rosto? Queremos crer que sim. Tanto o pesquisador quanto o documentarista encontram aí a oportunidade de realizarem escolhas diante de uma impossibilidade: a de sair fora da linguagem ordinária. A questão principal é saber quais são os recursos, procedimentos e estratégias de que os documentários dispõem - ou não - para dar conta dessa escuta - e visão - sem exterior da vida ordinária, já que não buscamos simplesmente estudar as suas representações. Será preciso, portanto, em um primeiro momento, utilizar uma metodologia capaz de descrever os recursos formais utilizados pelos filmes e seu emprego estratégico tanto na composição do filme como um todo (no conjunto de recursos que ele dispõe para cifrar, em sua forma, os elementos da vida ordinária), bem como nos efeitos pretendidos sobre o espectador. Esses conceitos e categorias vindos de uma “língua artificial” (no dizer de Michel de Certeau), porém, não serão utilizados para conduzir a uma interpretação conclusiva acerca dos filmes. Eles serão utilizados de maneira precisa para apanhar a configuração formal do texto fílmico. Como já explicitamos ao longo desse projeto, para além da análise imanente dos filmes (necessária

numa primeira etapa do nosso trabalho), o que desejamos investigar é como, no enfrentamento com a heterogeneidade de formas da vida social, perfurado pelas suas forças, *sob o risco do real* - como gosta de dizer Comolli (2001), a forma do filme pode abrigar ou até mesmo resistir à inscrição da fala, dos gestos, do corpo e do rosto do homem ordinário.

Enfim, julgamos que um ponto de vista como este pode distinguir as diferentes figurações - as faces, as denominações, as forma de vida, os falares do corpo social (na expressão de Michel de Certeau) - assumidas pelo "homem ordinário" no cinema documental brasileiro contemporâneo, revelando também a comunidade a que ele pertence. Em filmes como *Ônibus 174* (José Padilha) ou *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento), por exemplo, o homem sem qualidades aparece confinado ao gueto, preso ao chão, imobilizado, empurrado das periferias para as prisões. Já em *Esta não é sua vida* (Jorge Furtado) ou em *Edifício Master* (Eduardo Coutinho), a vida ordinária surge em outros espaços sociais, o da pobreza branca do sul ou da classe baixa confinada na impessoalidade dos edifícios urbanos. De qualquer forma, não se trata nunca apenas da construção da figura, do tema, mas de um modo de se servir dos meios expressivos e fazer do filme um modo possível de enfrentar uma impossibilidade, já que o "Um Qualquer" é a singularidade que, justamente, escapa à representação. Como nos lembra Agamben, "o qualquer é o ser-na-linguagem do não lingüístico" (1993: 55). Entre a figuração e o que ela não alcança, o homem ordinário surge como o emblema de uma sociedade que perdeu seus gestos e os procura na passagem dos fotogramas, no auto-movimento das imagens, transformando o cinema na esfera do *ethos*, a mais adequada ao homem (1992: 34).

NOTAS

¹ Ângela Prysthon, em "O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?", desenvolveu a idéia do subalterno como figura emblemática de um novo cânone simultaneamente cosmopolita e periférico (cd-rom do XIII Encontro Nacional da Compós, em 2004).

- ² A dupla de artistas Maurício Dias e Walter Riedwig tem se empenhado em uma *antropologia estética* que privilegia menos o produto artístico do que o processo laboratorial pelo qual os sujeitos envolvidos, através de experiências sensoriais e imaginativas, oferecem sua alteridade como meio de interpelar o espectador.
- ³ Vera França abordou essa constituição do “popular televisivo”, enquanto Fernando Andacht realizou uma análise comparativa entre o *reality show* Big Brother Brasil e o documentário *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, ambos “estrelados” por “pessoas comuns” e marcados pelo apelo indicial do real. Os dois trabalhos foram publicados no cd-rom do XIII Encontro Nacional da Compós, em 2004. Ivana Bentes, por sua vez, caracterizou a emergência recente da figura do “marginal midiático” (Cf. o ensaio publicado no catálogo do Forumdoc.bh.2002: “Favelas: folclore, violência e estética pop”, p. 78-85).
- ⁴ Esta bela fórmula foi cunhada por Serge Daney (1996) em *La rampe* e retomada por Deleuze em *A imagem-tempo* (p. 199) e também por Godard em *Histoire(s) du cinéma* (1998).
- ⁵ A expressão é de Godard em *História(s) do cinema* (1998), episódio 1 A (“Todas as histórias”).
- ⁶ A expressão, tomada de empréstimo a Hermann Broch, surge em *História(s) do cinema*, de Godard (1998).
- ⁷ No episódio 1 A de *Histoire(s) du cinéma* Godard (1998) se expressa do seguinte modo sobre esse período: “Há quase cinquenta anos que, no escuro, o povo das salas de cinema queima o imaginário para requeimar o real: agora este se vinga e exige lágrimas e sangue de verdade. Mas de Viena a Madrid, de Siodmak a Capra, de Paris a Los Angeles e Moscou, de Renoir a Malraux e a Dovjenko, os grandes realizadores de ficção foram incapazes de controlar a vingança que eles haviam encenado vinte vezes”.
- ⁸ A expressão é de Suely Rolnik e aparece em *Possivelmente hablemos de lo mismo*. Catálogo da Exposição da obra de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona, Museu de Arte Contemporânea, 2003.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. *Trafic*: POL, n. 1, 1992.
- _____. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar,
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENTES, Ivana. Favelas: folclore, violência e estética pop. *Catálogo do Forumdoc. bh.2002*. Belo Horizonte, 2002.
- BERNADET, Jean-Claude. Mostra Novos Rumos do Documentário Brasileiro. *Catálogo do Forumdoc.bh.2003*, Belo Horizonte, 2003.

- _____. A voz do outro. In NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: cinema*. São Paulo: Europa, 1979-1980.
- _____. Operário, personagem emergente. In NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: cinema*. São Paulo: Europa, 1979-1980.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, 1996.
- COMOLLI, Jean-Louis. Lumière éclatante d'un astre mort. *Images documentaires*. Paris: Images en bibliothèques/Direction du livre et de la lecture, 1995, n. 21.
- _____. Cinema contra espetáculo. Catálogo do *Forumdoc.bh.2001*, Belo Horizonte, 2001.
- DANEY, Serge. *L'exercice a été profitable, Monsieur*. Paris: P.O.L, 1993.
- _____. *La rampe*. Paris: Cahiers du cinema, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Péricles e Verdi*. A filosofia de François Chatélet. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes; Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R. (org). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire. Um autre cinema*. Paris: Nathan, 1995.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema*. Paris: Gaumont, 1998 (couleur, 4h24').
- GUERREIRO, António. A ocupação mais inocente. *Elipse*. Gazeta improvável. Lisboa: Relógio D'água, n. 1, 1998.
- GUIMARÃES, C., VAZ, P.B., Silva, R.H., FRANÇA, V. (org). *Imagens do Brasil*. Modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. MACHADO, A. (org). *Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno. Os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. Catálogo da exposição dedicada aos artistas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2003.

SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinema*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Loyola, 2002.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro dos anos 90. *Praga*. Estudos Marxistas. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Catálogo do Forumdoc.bh.2003*, Belo Horizonte, 2003.