

## DOCUMENTÁRIO

### CÂMERA DE MÃO EM MÃO

O prisioneiro da grade de ferro — auto-retratos, *de Paulo Sacramento. São Paulo, 2004.*

**Leandro Saraiva**

O interesse de *O prisioneiro da grade de ferro* é anterior à obra acabada. Um filme realizado a partir de uma oficina de vídeo, no qual dezenas de alunos-documentaristas registram aspectos de suas vidas

para reuni-los num documento coletivo, é um projeto que, já por seu desenho de produção, provoca reflexões cruciais para o cinema, em especial para o documentário.

O projeto aponta para uma nova forma de resposta à questão que Jean-Claude Bernardet, num livro sobre o gênero que se tornou referência indispensável, estabeleceu como baliza para o entendimento da trajetória do documentário brasileiro moderno: quem é o dono do discurso? Partindo do fato de que não é o povo que faz cinema, mas o grupo especializado dos cineastas, Bernardet identificou diferentes modos de aparição cinematográfica do "outro de classe" ("a voz do dono", "a voz do outro", "a voz do documentarista" etc.)<sup>1</sup>. O filme de Paulo

(1) Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Sacramento, realizado dentro do estigmatizado Carandiru, traz novidades a essa questão: recorrentes objetos de representações que os definem como o "outro ameaçador", os presidiários, com seus "auto-retratos", afirmam-se como sujeitos de uma representação própria.

A experiência teve como condição de possibilidade a tecnologia das câmeras digitais, de baixo custo e fácil manuseio. A permanência em uma instituição durante um longo processo de convívio e filmagem tem já uma tradição brilhantemente desenvolvida nos filmes de Fredrick Wiseman. Mas na obra do mestre do cinema direto americano, toda realizada com o pesado, complexo e oneroso equipamento de cinema, os documentados mantêm-se como objetos da observação, sem tomar a câmera para si.

As centenas de horas gravadas no Carandiru pela equipe e seus alunos-colaboradores foram captadas por câmeras digitais que passavam, literalmente, de mão em mão, às vezes através de grades e postigos, operadas pelos próprios presos, freqüentemente em péssimas condições de iluminação, comuns no cotidiano carcerário. O experimento de documentação coletiva empreendido é uma formulação criativa das potencialidades trazidas por essa nova tecnologia. Tal como ocorreu com o advento das câmeras cinematográficas portáteis de 16 mm e do gravador Nagra<sup>2</sup>, hoje assistimos, na esteira do avanço tecnológico, a uma experimentação de linguagem e processos que promete mudanças para o cinema.

Ao lado da inovação no processo de filmagem, o outro vetor fundamental do filme de Sacramento é seu trabalho de montagem, que reúne as captações do grupo numa representação unificada do presídio. É nessa dimensão compositiva de *O prisioneiro da grade de ferro* que o coro de vozes mobilizado pelo processo de produção é orquestrado, dando forma acabada às potencialidades abertas pela dinâmica de realização coletiva. Entre as captações múltiplas e sua orquestração emerge uma imagem do Carandiru que, reconhecidas as promessas contidas no método, é preciso analisar em detalhe. Esta análise tomará como eixos essas duas dimensões estruturantes do filme: o registro pessoal na filmagem e a síntese coletiva na montagem.

### *Registros digitais pessoais*

As câmeras digitais, relativamente baratas e simples, tomaram-se, para uma parcela significativa da população mundial, um instrumento privado, íntimo, que tem nas câmeras de fotografia digital (capazes até de gravar pequenos vídeos) sua mais recente versão. Essa popularização tecnológica tem sua contrapartida na crescente concentração de capital em corporações dedicadas à produção e difusão em massa de imagens, numa contradição entre potencialidades de autonomia e concentração da propriedade dos meios de produção, típica do desenvolvimento capitalista.

O desejo de auto-representação parece ser complementar de um sentimento de afogamento no imenso fluxo de imagens do mundo que encharca o cotidiano de todos. A grande maioria desses registros pessoais não visa a apresentação pública, mas é plausível ver nessa tendência a gravar fatias cada vez maiores da vida cotidiana uma resposta à sensação de desimportância da experiência individual. Esses registros virtuais tendencialmente infinitos dos consumidores de classe média parecem guiados por um desejo de produção de si como imagem, que institui a estilização — a autodefinição por traços imediatamente perceptíveis e memoráveis — como nova forma dominante do cultivo de si, ameaçando reduzir a esfera pública a esfera de circulação dos estilos (em política, sexo ou moda, indistinta e intercambiavelmente)<sup>3</sup>.

Para os excluídos, tanto da economia real como da auto-representação virtual, o acesso a essas tecnologias de representação tem uma imediata dimensão política. Dadas as regras do jogo social contemporâneo, trata-se afinal de uma chance de aparecer — ou seja, de *ser*. Ainda mais pelo fato de que essas produções da representação de si visam em geral a apresentação pública, mediante processos conduzidos pelos detentores dos meios de produção e circulação de imagens. A auto-representação é especialmente dramática para os detentos, já que a condição carcerária os isola das trocas simbólicas, que são o próprio fundamento da existência social, e ao mesmo tempo os toma um objeto recorrente de representações que os tomam como o "outro", os que ameaçam a "sociedade".

(2) Sobre esse processo, cf. Comolli, Jean-Louis. "Le détour par le direct". *Cahiers du Cinema*, n<sup>os</sup> 209 e 211, 1969.

(3) Sobre a importância da estilização na vida social contemporânea, cf. Ewen, Stuart. *All consuming images - the politics of style in contemporary culture*. Nova York: Basic Books, 1988.

As filmagens feitas pelos presos — os "auto-retratos" — são uma *auto-mise-en-scène* que tem como pano de fundo o imaginário criminal contemporâneo. A transformação do modo de aparecimento das fotos dos participantes no início e no fim do filme é reveladora: da primeira vez são fotos de identificação carcerária, acompanhadas pela voz dos presos, que dizem seu nome, número do prontuário e da cela — e às vezes revelam o crime cometido —, ao passo que na repetição final são apenas rostos, sem identificação visual ou verbal que os restrinja à condição institucionalizada. Essa libertação simbólica<sup>4</sup> é indicada como resultado do exercício de realização do filme: a apresentação de si por meios próprios humaniza a imagem dos prisioneiros, mostrando-os como nossos semelhantes.

Entre todos os registros pessoais feitos pelos presos, o que alcança o mais alto grau de humanização é o da "Noite de um detento", filmado por Joel e Marcos. Na penumbra da cela, os presos apresentam sua intenção de utilizar-se de imagens para expressar a experiência da prisão, difícil — dizem eles — de ser posta em palavras. A falta de jeito dos presos-cinegrafistas só contribui para a autenticação do documento: a câmera, em seu corpo-a-corpo com o instante, sendo usada como um lápis ou um carvão com que o detento deixasse sua marca na parede da cela.

As cenas noturnas começam a se suceder, sempre acompanhadas por uma locução improvisada. De imediato eles são atraídos pela janela. Ao longo da noite será sempre por esse ponto de fuga (simbólica) que a câmera apontará os limites da prisão: o metrô e o desejo de ir embora, a avenida Paulista, ao longe, e as comemorações das vitórias coríntias, os fogos de artifício durante as festas de fim de ano — os fragmentos da cidade vista por entre as grades evocam lembranças da vida que ficou lá fora.

Lentamente, escoia a noite na cela: um tenta dormir, outro assiste televisão, um terceiro apresenta suas memórias em forma de fotos: farra com amigos, a primeira vez que viu sua filha, uma paisagem montanhosa que ele não explica, mas para onde ele tem esperança de voltar. Os instantes não seguem uma lógica descritiva ou narrativa, sucedendo-se ao

sabor dos afetos e lembranças dos presos, que tentam registrar sua experiência. Imóveis, confinados, imersos na escuridão, sussurrando palavras de saudade e desconsolo, o que os homens encarcerados nos oferecem em suas imagens não é o imediatamente visível, mas a percepção da condição existencial naquela situação. Entre a memória e a esperança, o presente passa lenta e dolorosamente.

Essa noite na cadeia tem ares bazinianos. Como no elogio modernista do crítico ao neo-realismo<sup>5</sup>, há aqui uma desarticulação da função narrativa das imagens, que, mais do que "fatos", querem captar "fenômenos" de uma consciência engajada em uma situação. A câmera se humaniza, aproxima-se da "mão e do olho" (tal como a câmera neo-realista, segundo Bazin<sup>6</sup>), decalcando blocos de experiência em vez de arquitetar uma composição narrativa clássica (como no recente *Carandim* de Hector Babenco). Nesses registros noturnos, tão concretamente objetivos e tão evocativamente subjetivos, o uso de uma câmera digital leva adiante a ascese anti-retórica e existencial que Bazin identificou como base do cinema moderno.

Entretanto, essa fenomenologia baziniana não é tão presente no resto do filme. Os outros registros feitos pelos presos-cinegrafistas buscam mais apresentar factualmente aspectos do presídio — a academia de boxe, o comércio, atividades da Pastoral Carcerária — do que expressar subjetividades. Ainda assim, não deixam de ser registros de impressões pessoais: cada um deles vem "assinado" por uma carteira com o nome de quem os gravou, frequentemente acompanhada por uma apresentação direta para a câmera dos realizadores. Podemos dizer que esses blocos estão mais próximos de um jornalismo de rappers, os realizadores atuando como mestres-de-cerimônias (MCs), do que do tom contemplativo de um diário.

Esses registros estão repletos de atividades: arte (desenhos, pinturas, tatuagens), trabalho (costura de bolas, confecção de pipas), drogas (preparação de papalotes de cocaína, destilação de cachaça), esporte (futebol, boxe), religião (rituais e orações). O cotidiano do Carandiru aparece como uma imensa e incessante operosidade de mãos e corpos a reunir os presos num tecido de relações práticas que dá vida à

(4) Para o emprego da distinção lacanianiana entre imaginário e simbólico sigo aqui o uso que dela faz Maria Rita Kehl na sua interpretação da violência na sociedade brasileira contemporânea em *Sobre ética e psicanálise* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002).

(5) Bazin, André. *O cinema - ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

(6) *Ibidem*, p. 249.

condição carcerária comum. A própria feitura do filme inscreve-se nesse movimento constante de invenção do cotidiano. De MC em MC o olhar desliza, quase tátil, por entre os corpos do presídio. Mais do que um filme de "câmera na mão" — traço abundante —, trata-se de um filme de "câmera de mão em mão". A variante da expressão não é jogo de palavras ou mera questão operacional: o que está em jogo é a experimentação na forma de fazer cinema.

A câmera na mão foi uma marca do cinema moderno, expressão de uma vontade de desequilíbrio, de uma narração que, recusando-se ao clássico posto equidistante, "se faz sentir", como disse Pasolini. Na origem desse traço reflexivo do cinema moderno está a câmera de Jean Rouch, o cineasta-antropólogo que usava a câmera na mão como recurso de seu "cine-transe", o cinema como exercício de tornar-se outro. O gesto da câmera na mão ajudava a romper a versão cinematográfica da distinção cartesiana "eu *versus* mundo", quebrando a quarta parede e imiscuindo o observador no mundo observado, gesto de criação narrativa e autoral e registro imediato e impuro do aqui-e-agora. De olho externo ao mundo do outro o cineasta passava a ator do mesmo mundo do outro, numa relação de reciprocidade em que o outro também se convertia em autor da *performance* compartilhada. Para que essa noção se torne sensível, basta assistir a *Le tambours d'avant* (1971), filme de Rouch que consiste num único e dançante plano de onze minutos em meio a um ritual africano, ou à dança tátil da câmera de Glauber Rocha na *mise-en-scène* do confronto entre Paulo Martins e Vieira no começo de *Terra em transe* (1966).

Hoje, muito da força de ruptura da emblemática câmera na mão se perdeu. Como vários outros procedimentos modernos, foi domesticada pela retomada de hegemonia do cinema clássico a partir dos anos 1980, processo para o qual, como sempre, o desenvolvimento tecnológico da indústria contribuiu. A *steadycam* rotinizou a câmera na mão, assim como a edição digital não-linear o fez com as rupturas de continuidade na montagem.

É significativo que — na contramão da inflação banalizadora dos efeitos de ruptura — a presença desestabilizadora da dimensão documental, antes freqüentemente buscada pela câmera na mão, seja hoje buscada, na obra de Eduardo Coutinho, um dos maiores cineastas brasileiros em atividade, com uma câmera quase que absolutamente fixa, concentrada

na *performance* verbal dos entrevistados. De certo modo, Coutinho encena um processo análogo ao de Rouch, transpondo-o da *performance* física da matriz ritual rouchiana para uma cena verbal, em que a desestabilização da relação "eu-outro" ocorre pela conversa. O minimalismo coutiniano suspende todos os recursos técnicos de narração e expõe o cerne da relação entre os dois lados da câmera, que não compreende apenas o encontro e confronto entre dois sujeitos, o eu e o outro, mas também entre dois poderes assimétricos, o do cineasta e o do "anônimo". A cena coutiniana dramatiza essa assimetria — que é constitutiva da sociedade do espetáculo<sup>7</sup> — e ensaia superá-la momentaneamente pelo exercício da mais fundamental relação autônoma entre os homens: o diálogo. Uma espécie de encenação experimental do "agir comunicativo"<sup>8</sup> na qual o poder cinematográfico é ao mesmo tempo condição de possibilidade e entrave a ser superado. A cada entrevista o jogo se refaz do início, podendo ser mais ou menos bem-sucedido, oscilando — às vezes de uma frase para a seguinte — entre a afirmação autônoma do sujeito e a reafirmação das idéias recebidas.

O cinema recente de Coutinho é uma resposta consistente à atual fase da indústria cultural, produtora de um fluxo de imagens onipresente e insidioso que tende a disciplinar os sujeitos como produtores de sua própria imagem, bem-acabada, marcante e imediatamente identificável — a subjetividade afirmada como estilo. Jean-Louis Comolli disse que o nosso é um "mundo programado"<sup>9</sup>, ou roteirizado, e apontou como tarefa do documentário contemporâneo o emperramento dessa máquina de produção imaginária. Coutinho busca esse objetivo apostando na entrevista como palco da emergência não da informação, mas da expressão autônoma do sujeito, que ele estimula de modo semelhante a um diretor de laboratório de improvisação teatral.

A resposta formulada por Paulo Sacramento em *O prisioneiro da grade de ferro* é diferente. Seu

(7) Sobre a separação entre espetáculo e espectadores como princípio da alienação contemporânea, cf. Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

(8) No sentido da idéia reguladora de um diálogo entre sujeitos livres de coerções externas à comunicação entre eles (cf. Habermas, Jürgen. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989).

(9) Comolli, Jean-Louis. "Viaje documental al mundo de los reducidos de cabezas". In: La Ferla, Jorge (org.). *Medios audiovisuales, ontología y praxis*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

cinema de câmera de mão em mão aposta num procedimento de afirmação dos sujeitos que se situa não no nível da interação na cena filmada, mas no processo de produção. Se Coutinho faz seu trabalho investindo na entrevista como palco em que atua como diretor de cena, Sacramento conduz as filmagens como um diretor de produção. O que vemos na tela é o resultado de um processo coletivo. Coutinho desarma a posição de poder que separa o autor cinematográfico de seu objeto de filmagem provocando um diálogo entre sujeitos. Sacramento sabota a posição de poder do autor diluindo a filmagem em um coletivo.

Para o sucesso da empreitada foi certamente fundamental a participação do fotógrafo Aloysio Raulino, um pioneiro, como documentarista (*Jardim Nova Bahia*, 1971, e *Tarumã*, 1975), da passagem da câmera para as mãos dos documentados. Sacramento, Raulino e equipe desenvolveram durante vários meses um relacionamento intenso com os vinte presos participantes da oficina, que envolveu aprendizado e colaboração técnica, estabelecimento de laços de confiança, troca de idéias e informações.

As filmagens realizadas pelos presos dentro dessa oficina são a espinha dorsal do filme, mas não tudo, já que muitas imagens foram feitas pela própria equipe profissional que promovia a oficina. Por vezes essa distinção de autoria é mais nítida, como nas tomadas externas noturnas, mostrando as luzes das celas, ou nos *flashes* dos ratos que infestam o pátio de madrugada — imagens captadas após o horário da "tranca" das celas. Fica subentendido que coube também à equipe o registro das várias ações da rotina institucional: recepção de novos presos, distribuição do uniforme, tranca noturna, atendimento médico, dia de visita. Muitos aspectos do cotidiano — como a decoração das celas com fotos de mulheres nuas, os cultos religiosos, as cartas recebidas, o rap e quase todas as entrevistas — aparecem fora dos blocos assinados. Mesmo dentro desses blocos há planos de *making of* (certamente feitos pela equipe) mostrando os presos-cinegrafistas em ação. Ou seja, foi parte fundamental do processo desenvolvido a partir da oficina a filmagem do presídio também pela equipe de profissionais, que, como fica evidente nas imagens, estabeleceu por meio da oficina uma grande proximidade com a população carcerária.

Entre imagens da equipe e dos presos é recorrente a indeterminação da autoria, em particular no caso das entrevistas, nas quais raramente o interlocu-

tor se revela, como naquela com o responsável pela segurança do quinto andar do Pavilhão 9, feita pela dupla Lagoa e Rodrigo, ou nas delicadas conversas com os fornecedores de drogas, conduzidas por Sacramento sem mostrar o rosto dos entrevistados. Embora se possa inferir que os entrevistadores são membros da equipe, uma vez que as respectivas cenas estão fora dos blocos assinados, as entrevistas — com o pastor, os artistas, os estrangeiros — são feitas não apenas sem revelar o entrevistador, mas também sem qualquer interlocução. Na verdade, é mais apropriado chamá-las de depoimentos, pedaços de informação de natureza semelhante à dos dados visuais registrados.

### Montagem

No conjunto, as imagens de *O prisioneiro da grade de ferro* se reúnem num só amálgama. O Carandiru que emerge deste filme-mosaico é o resultado de uma intersecção multifacetada de uma gama de olhares. O filme compõe, assim, um olhar coletivo sobre a experiência da prisão.

Essa composição de um "discurso do Carandiru" se faz por uma ágil e eficiente modulação da representação da "experiência carcerária", no singular, em que a montagem varia andamentos e ritmos. Passando em revista os temas do cotidiano da cadeia, o filme respira, entre o dia e a noite, melancolia e excitação, solidão e multidão, silêncio e balbúrdia. Do painel agitado de instantâneos diurnos passamos à melancolia do fim de tarde, embalada ao som da ave-maria e coroada pela luzes amarelas das celas, sugerindo velas. Noutros momentos o deslizamento suave dá lugar ao choque, como na passagem das fotos de visitas para as fotos dos cadáveres esfaqueados, quando a morte irrompe violentamente. Mesmo nesses choques — os cadáveres, a massa de ratos surpreendida pelo clarão das lanternas, as deformações dos corpos doentes dos presos — não há qualquer exploração do exótico ou do grotesco, predominando sempre uma visão humanizante da situação comum.

É na articulação dessa representação unificada da experiência carcerária que reside a dimensão mais propriamente autoral do filme: uma síntese que tem por responsáveis os montadores, Idê Lacrete e o próprio Paulo Sacramento. De certa forma, porém, a força da montagem é uma fraqueza do filme. O virtuosismo das modulações de tonalidade emocio-

nal só é possível pelo apagamento das diferentes relações dentro das quais cada cena foi filmada. É esse destaque de cada peça — do qual a redução das entrevistas a depoimentos é um exemplo emblemático — que permite a composição do mosaico. Livre das negociações e conflitos que cercam a produção de uma imagem documental, cada fragmento filmado pode ser mais amplamente manipulado pela montagem. A beleza do mosaico resulta de um arranjo harmônico, que silencia as dissonâncias e contrastes entre os olhares.

O Carandiru que vemos na tela traz a vitalidade de um corpo social que se produz e reproduz pela incessante atividade de seus membros, que, como no poema de João Cabral sobre o canto andaluz *a palo seco*, se sustentam sobre o abismo carcerário da anulação de si. Mas suspeitamos o que se esconde sob o corpo apresentado: os conflitos irreconciliáveis, as imposições dos poderes internos, as histórias que produziram cada "preso" e a história social que produziu a instituição.

A exceção nessa organicidade compositiva fica por conta do bloco final de entrevistas com administradores carcerários, culminado pela filmagem de uma cerimônia oficial na qual o governador inaugura mais um presídio. Cria-se um choque flagrante entre a experiência vivida pelos detentos (acabamos de assistir ao bloco da "Noite de um detento") e a razão de um Estado que responde à violência gerada pela anomia neoliberal com crescentes investimentos no aparato de repressão — um "Estado de penitência",

(10) Wacquant, Loïc. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

(11) Para uma sistematização das questões teórico-metodológicas aí envolvidas, cruciais para as ciências sociais contemporâneas mas também de grande proveito para o cinema documental, cf. Goldman, Márcio. "Antropologia contemporânea, sociedades complexas e outras questões". In: *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

como diz Loïc Wacquant em seu estudo sobre o sistema penitenciário norte-americano e sua exportação para a Europa e a América Latina<sup>10</sup>. No filme, porém, essa ruptura final não alcança uma articulação maior do que o contraste emocional, que nos faz ver o fenômeno carcerário como absurdo, ou seja, sem mediações capazes de situá-lo como fenômeno social.

Se as marcas do longo processo que permeou o filme estivessem presentes na montagem final — as polêmicas entre os presos em torno das pautas de filmagem, as negociações com a instituição, as tensões da presença na equipe no presídio —, ele certamente produziria uma impressão coral menos orgânica, mais desafinada. Mas a documentação incluiria o registro das diferenças entre os pontos de vista mobilizados, especialmente a estrutural diferença social entre a equipe e os presos. O que o filme, tal como foi finalizado, ganha em poder de síntese, perde em auto-análise crítica, em reflexão sobre os limites e possibilidades de se produzir uma representação do Carandiru a partir da orquestração das visões de um grupo de presos e de uma equipe cinematográfica profissional.

Mas se há irregularidades e até incongruências, elas são consequência do risco do documentário assumido como experimentação, da busca de formas capazes de captar o contraponto entre a experiência vivida e os poderes que roteirizam e disciplinam o imaginário social. Mesmo as dificuldades de *O prisioneiro da grade de ferro* são da ordem — complexa e exigente — da investigação das relações entre experiência subjetiva e estruturas de poder. O filme se situa nessa difícil fronteira, na qual vêm trabalhando os mais contundentes pensadores contemporâneos<sup>11</sup>.

Leandro Rocha Saraiva é doutorando em cinema na ECA-USP.