

## **Condições de Produção de Espaço e Visibilidade na Produção de Dois Documentários Paraibanos, *Platô* e *Um Fazedor de Filmes*<sup>1</sup>.**

Marcio BLANCO<sup>2</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

Por meio da análise dos documentários *Platô* e *Um fazedor de filmes*, produzidos fora do eixo Rio-São Paulo, este artigo procura extrair elementos da relação entre a operação cinematográfica que os filmes dão a ver, a sua forma documental e o tema dos filmes – o próprio fazer cinema – para pensar as suas condições de visibilidade e produção de espaço no contexto do cinema nacional. A análise dos filmes é apoiada sobretudo nos autores Jaques Rancière e Jean Louis Comolli.

**Palavras-chave:** audiovisual; documentário; espaço; estética, educação

Os dois curtas-metragens paraibanos analisados aqui neste artigo se inserem em uma longa tradição de filmes que tematizam o fazer cinema, desde *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder, passando por *A Noite Americana* (1973), de François Truffaut até o mais recente *Saneamento Básico* (2007), longa brasileiro de Jorge Furtado. *Platô* (2012), de Clayton Canuto e *Um fazedor de Filmes* (2006) de Arthur Lins e Ely Marques, ambos documentários, abordam o universo da prática cinematográficas por diferentes chaves. O primeiro elege a figura do platô, aquela função geralmente subestimada em uma equipe de filmagem, como tema central. A partir de uma personagem fictício, Pablo Jorge, que aparece exercendo a função de platô em diversas situações o documentário costura uma série de depoimentos de técnicos da área cinematográfica, alguns deles platôs de fato, avaliando a importância dessa função no funcionamento de um set de filmagem. O outro documentário faz parte de uma safra de filmes que nos últimos dez anos revelaram histórias de pessoas comuns que em algum momento de suas vidas decidiram se aventurar na produção ou exibição de filmes. No caso estamos falando de Ivanildo Gomes, morador da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ

pequena cidade de Soledade, a 186 km da capital João Pessoa. De forma completamente autodidata e sem nenhum tipo de ajuda financeira, seja do estado ou da iniciativa privada, Ivanildo e um grupo de amigos tornaram-se conhecidos em seus locais de origem por movimentarem suas comunidades em torno da atividade cinematográfica.

Ambos os filmes permitem pensar a relação entre a operação cinematográfica – com seus rituais de produção de imagem e som – e a produção de espaço que toda operação cinematográfica engendra. Vamos analisar essa relação em três esferas. A primeira delas diz respeito ao espaço e tempo que a produção dos filmes situa, o da Paraíba e o seu cinema contemporâneo. A importância de se ver e falar sobre o cinema paraibano tem a mesma proporção da pouca visibilidade que esse cinema possui fora do seu estado. Assim como a cinematografia do Nordeste em geral, tirando algumas raras exceções em longas, dificilmente o curta paraibano ganha projeção além de suas fronteiras, não pela inegável qualidade estética dos filmes, que os curtas aqui discutidos provam terem, mas pela barreira ainda existente que concentra a visibilidade do cinema nacional nos filmes produzidos no eixo Rio-São Paulo. Portanto, esses filmes para além de tematizarem o fazer cinema colocam esse fazer em um cenário específico, a Paraíba, ponto de interesse que de forma alguma pode ficar de fora da análise.

Uma segunda esfera diz respeito ao gênero cinematográfico em que ambos os filmes se situam para tematizar o fazer cinema, o do documentário. Mesmo no caso do curta *Platô* que assume em parte o gênero ficcional ao inventar a personagem de Pablo Jorge para costurar a parte documental, podemos fazer uma analogia espacial e dizer que a fronteira que separa ambos os gêneros não é dura, é uma fronteira que faz a passagem entre um lugar e outro de forma fluída com a clara intenção de confundir o espectador. Talvez seja esse um dos maiores trunfos do filme, o bom diálogo entre o roteiro e direção, de onde ele tira sua veia cômica. No curta *Um fazedor de filmes* o gênero documentário estaria mais puro, por assim dizer, se tomarmos como princípio o uso sem máscaras de dois de seus procedimentos por excelência, a entrevista e a observação direta. O filme acompanha o dia a dia de Ivanildo e seu grupo de amigos na aventura de fazer filmes de forma completamente independente em uma cidade do interior da Paraíba. Eles relatam suas motivações e contam como os filmes são feitos com auxílio da comunidade e inspirados pelas histórias verídicas contadas e vividas por seus habitantes. É o tipo de produção que se tornou bastante comum em diversas regiões do país, em certa medida estimulada pelas facilidades da tecnologia digital e que inspirou o surgimento de festivais e mostras

dedicadas a filmes feitos nas periferias do país. Só para citar dois casos, o Festival Visões Periféricas (RJ) e a Mostra Cinema de Bordas (SP) há alguns anos se dedicam a esse cinema. É uma produção que também ganha relevância local se considerarmos o surgimento de um Festival chamado “É Tudo Improvado” – uma espécie de paródia do renomado festival de documentários “É Tudo Verdade” – que reúne filmes produzidos em cidades do interior da Paraíba por outros cineastas como Ivanildo. Podemos então dizer que o gênero documentário nesses dois filmes cumpre o papel de produzir uma ideia de espaço a partir de seus temas, ampliando as imagens e sons sobre a Paraíba.

A relação entre cidade e cinema é objeto do belo texto “A Cidade Filmada” de Jean-Louis Comolli. É a escrita cinematográfica que possui um análogo com a forma cidade.

O lugar onde alguém se perde começa diretamente com o “tempo perdido”, o tempo do esquecimento, do oculto, do reprimido, o tempo entediado da memória, o palimpsesto dos traços que se cobrem e se borram uns aos outros, traços ao mesmo tempo de inscrição e de apagamento, traços mais ou menos próximo a nós, mas que a operação cinematográfica que as convoca põe no presente: o nosso. (COMOLLI, 2007, P.504)

Para Comolli essa analogia entre cidade e cinema possui no enquadramento um lugar de destaque na técnica cinematográfica. O enquadramento da câmera que compõe uma imagem tem por efeito incluir elementos exteriores dentro dele e deixar outros de fora do quadro, aquilo que é chamado no cinema de “campo/fora de campo”. O enquadramento possui assim dois movimentos contíguos e indissociáveis, o de revelar ocultando ou ocultar revelando. A Cidade e sua forma, arquiteturas, vias de acesso, transportes, a maneira como ela organiza o fluxo de pessoas, corpos, desejos, olhares também possui esse duplo movimento, o de revelar e ocultar. Por isso para Comolli “nenhuma representação cinematográfica pode ser o reflexo das cenas do mundo que se apresentam diante de nossos olhos”. No entanto os meios de comunicação massivos, dentre os quais se destaca a televisão, assumiram ao longo do século XX esse papel de representar a cidade, reivindicando para si o efeito de realidade que a imagem assumiu para as massas. Comolli confia no documentário como um gênero que pode propor uma cidade que foge ao espetáculo alienante da ficção.

“o contrário das visões dominantes dos poderes. Esta cidade invisível, diria que é aquela do cinema documental, a cidade que se guarda como reserva, na borda do quadro, que não se deixa olhar, que se oculta da tomada.” (COMOLLI, 2007, P. 509)

A terceira, e menos óbvia, esfera de análise diz respeito aos temas de cada filme. Eles se oferecem como chaves de leitura sobre produção de espaço e tempo que devem ser confrontadas para se extrair uma reflexão que complemente a análise das outras duas esferas. Cada filme aborda diferentes procedimentos de se fazer ficção. *Platô* investe como tema um modelo de produção audiovisual que coloca a figura do platô – ou contra-regra, como é chamado por outro personagem– como uma figura essencial no andamento de um set de filmagem mas que é menosprezada pelo restante da equipe, levando sempre a culpa por qualquer transtorno que ocorra, mesmo quando não é culpa sua. As cenas que mostram Pablo Jorge, o platô de ficção, em ação quase sempre mostra o personagem as voltas com a gravação de uma cena externa, em alguma locação onde a vida e os habitantes locais devem ser meticulosamente afastados do ambiente de filmagem para garantir a emergência da obra de ficção, elaborada antes da filmagem e submetida às cenas contidas em um roteiro.

Aqui é interessante recorrer a outro pensador das artes, Jaques Rancière, para entender o modo de construção da ficção abordado no curta *Platô* e como ele se torna análogo a um determinado modo de construção do espaço, qualificado por Comolli como inerente ao espetáculo. Rancière afirma em “A partilha do Sensível” que “as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e na suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005). A maneira como se regula a relação entre modos de fazer e modos de visibilidade definiria dois tipos de regime das artes, o regime representativo e o regime estético. No regime representativo a racionalidade ficcional é análoga aos modos de explicação histórica e social. Existe aqui uma clara separação entre a ideia de ficção e a ideia de mentira, sendo que a ficção só teria contas a prestar a si mesma, a sua lógica interna de organização, aquela proclamada por Aristóteles em *A Poética*. Em *Platô* a função que dá nome ao filme se insere em um modo de construção ficcional que opera o regime representativo separando a verdade da ficção daquilo que corre ao largo de seu modo de construção e que a função do platô procura justamente isolar e afastar, a vida e seus imprevistos.

Segundo o entendimento dos depoimentos mostrados no filme *O Platô* não tem uma função criativa na produção da obra mas tem a função de garantir que a criação aconteça sem maiores interferências do real, uma espécie de “tropa de choque” que garante a ficção. O próprio Pablo Jorge anuncia “Você pode estar vendo tudo mas quando a realidade chega...” para em seguida ser mostrado em várias cenas que procuram extrair um efeito cômico de situações vexatórias mas perfeitamente plausíveis em um set de filmagem, como quando

Pablo dobra correndo a esquina perseguido por cachorros ou uma mulher moradora do lugar onde a cena é gravada interpela com truculência Pablo dizendo que a equipe está atrapalhando a sua rotina. Tanto o platô de ficção quanto os platôs do real tem uma imagem depreciativa de si, dizendo que se pudessem estaria fazendo outra coisa mas foi a forma que encontraram para ingressar no mundo do cinema. Pablo Jorge que seria a voz que assume o ponto de vista da direção do documentário afirma que o platô se encontra em uma posição nas “castas do set” das mais baixas, sendo apenas comparada a da figuração. A voz de Pablo faz referência a rígida hierarquia que compõe a organização de um set de filmagem em uma ficção convencional, aquela do regime representativo. É uma forma de organização que está no cerne do fazer cinema e que se faz reflexo do sistema econômico e de propriedade autoral no qual grande parte dos filmes está inserido. Um sistema que reconhece e determina quem tem competência para ocupar determinadas funções no fazer cinema, aquilo que Foucault vai chamar de marcas do autor. Para Foucault “a noção de autor constitui um momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos” (FOUCAULT, 1998, p.38). Ele faz uma reflexão sobre as condições de funcionamento de práticas discursivas a partir de sua vinculação com a noção de autoria. Essas condições correspondem ao desenvolvimento de um modelo de produção de filmes tornado hegemônico pelos grandes estúdios norte-americanos e adotado por praticamente todas as cinematografias mundiais. O platô garante que esse sistema funcione sem maiores transtornos.

O curta *Um fazedor de Filmes* aponta como tema um outro modelo de construção ficcional que, se não está inteiramente distante daquele apresentado por *O Platô*, vai apresentar procedimentos de produção audiovisual que guardam mais contato com outro regime das artes, classificado por Rancière como estético. Neste regime o jogo entre razão da ficção e razão dos fatos torna-se solidário. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico segundo a necessidade de verossimilhança e torna-se a ordenação dos signos mudos, das pequenas narrativas invisíveis.

“A ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...). Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”. (RANCIÈRE, 2005, P.58)

A certa altura do documentário Ivanildo Gomes, o homem que se aventura em fazer filmes de forma completamente autodidata é questionado em depoimento sobre de onde surgem as ideias para fazer seus filmes. Ele declara: “pelas coisas que acontece, que o povo conta já

nasce a ideia de fazer um filme (...) porque o dia a dia de qualquer um dá um filme mas tem filme que o povo não quer assistir (...) o povo tá cansado de ver o dia a dia mas sim umas histórias maneiras do dia a dia de algumas pessoas”. Acontece um saque na feira da cidade, moradores divergem sobre o que aconteceu e em seguida o filme mostra Ivanildo conversando com um dos feirantes acompanhado de uma câmera. Ele diz que está pesquisando para o seu próximo filme e que o depoimento do feirante é muito importante. O filme é centrado na figura de Ivanildo mas diferente de outros que tematizam pessoas comuns que resolvem produzir cinema *Um Fazedor de filmes* mostra a personagem acompanhada por um grupo de pessoas que acompanha Ivanildo nessa aventura. Mostrar essa inserção na comunidade e a maneira como ela é envolvida no processo de realização dos filmes é o grande trunfo do documentário. O grupo é formado por moradores de Soledade que assim como Ivanildo, ganham a vida desempenhando outras atividades como peixeiro, comerciante, feirante e aceitam o desafio de produzir cinema sem recursos em seus momentos de lazer e folga apenas por interesse e prazer. Luizinho, Marcos e Tertulina atuam nos filmes. Assis ajuda no roteiro e aparece no filme pintando uma placa a mão onde se lê “Prefeitura M.de Soledade” que será usada como fachada para rodar a cena de um filme. Marcos diz que quando foi chamado por Ivanildo não acreditava que poderia atuar por se achar muito tímido mas que com o tempo e experiência foi ganhando confiança, o que inclusive lhe ajudou na vida pessoal. Tertulina fala como atriz experiente descrevendo como compõe suas personagens, pegando um jeito falar de um conhecido, o andar de outro, misturando “pra fazer uma salada”. Essa disposição de fazer e aprender por conta própria acaba estabelecendo uma forma diferente dos integrantes da equipe de filmagem se relacionarem entre si e com os moradores da cidade. Embora exista uma hierarquia onde Ivanildo ocupa o papel do diretor, Luisinho, um dos atores, revela que muitas vezes ele interfere na gravação das cenas, sugerindo coisas, as vezes além do limite. Por sua vez Ivanildo diz que se arrepende de algumas vezes sair do que estava escrito no roteiro, algo que se torna imprevisível uma vez que muitas vezes as cenas são pensadas na hora da gravação em função das condições de filmagem. Elementos fundamentais como locações e objetos de cenas são conseguidos junto a colaboradores da região. Esses detalhes conectam a ficção do filme com o cotidiano do espaço, com a paisagem de signos mudos a que se refere Rancière (2005) quando fala do regime estético das artes, “é a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto”. Neste caso não

existe a figura do platô para isolar a vida do lugar da obra que Ivanildo está construindo, pelo contrário, ela se torna parte fundamental da sua realização.

Essa forma de fazer cinema se destaca claramente daquela abordada em *O Platô*. A equipe de filmagem não é organizada segundo competências adquiridas em experiências anteriores ou algum tipo de formação. Alguém como Marcos, sem nenhum tipo de experiência como ator, faz o papel principal em seu primeiro filme. Não é preciso começar das “castas mais baixas” e escalar algum tipo de hierarquia para se atingir os postos mais cobiçados. Não existe uma distância entre “quem sabe” desempenhar funções tecnicamente mais criativas e “quem não sabe” e assim só pode ocupar um papel como o de platô. O próprio Ivanildo afirma que o que o motivou a fazer filmes foi o desejo de atuar mas “ele achava que pra ser ator do próprio filme ele ia ter que ser diretor porque nenhum diretor ia dar oportunidade”. É nítido nos depoimentos do grupo que faz os filmes com Ivanildo como a sua inserção não se dá por uma competência prévia ao fazer o filme mas ela se desenvolve no decorrer da experiência. O próprio Ivanildo afirma no final do filme “Eu vou morrer fazendo filmes, pra ver se acerto num, tentando”. O fazer um filme é uma experiência de aprendizado para todos, um jogo que começa sem maiores pretensões mas que vai ganhando uma dimensão que surpreende o próprio Ivanildo ao ser convidado por uma rádio local para falar do filme que será exibido naquela noite na praça da cidade, mostrada em seguida completamente tomada pelos moradores. Em outro livro, “O Mestre Ignorante”, Rancière faz uma reflexão sobre o ensino das artes em um contexto pedagógico. Embora *Um Fazedor de Filmes* não seja o resultado de uma experiência de ensino formal ele contém elementos que fazem pensar como se dá o processo de aprender a fazer arte tomando como premissa que o grupo envolvido nos filmes de Ivanildo aprende a fazer um filme de maneira autônoma, sem a mediação de um professor. Para Rancière o aprendizado de um campo de conhecimento como o das artes, tomado pelo registro do sensível e do afeto, deve levar em conta que todo “saber fazer” de uma obra estética é também um “querer dizer” e que esse querer dizer se dirige a todo ser razoável. Em outras palavras só é possível aprender a fazer no contato desse fazer com aquilo que se quer dizer. Nos filmes de Ivanildo a prática tem uma importância fundamental pois é o momento em que o grupo coloca a técnica à serviço da sensibilidade e conhecimentos de seus integrantes. Quando o grupo abordado no documentário tem oportunidade de ver a exibição dos filmes na praça da cidade e receber um retorno da população sobre o resultado do que fizeram ele se torna mais consciente do

seu *querer dizer*. É nesse gesto reflexivo que o processo de realização dos filmes se aproxima daquilo que Rancière afirma em o Mestre Ignorante:

“Todo *saber fazer* é um *querer dizer* e que esse *querer dizer* se dirige a todo ser razoável (...) a pintura, como a escultura, a gravura e qualquer outra arte é uma língua que pode ser compreendida e falada por qualquer um que tenha inteligência de sua língua.” (Rancière, 2011, p.98)

Para Rancière todos os homens tem em comum essa capacidade de experimentar o prazer e a pena. A verificação dessa similitude só pode se dar através da alteridade mas não basta aventurar-se na floresta de signos que, por si só, não querem dizer nada, não mantém qualquer acordo. Para se conceber bem tem que se enunciar claramente. Bem conceber é próprio do homem razoável. Bem enunciar uma obra do artesão. Com isso Rancière quer dizer que não basta conceber, é preciso aprender a língua própria a cada uma das coisas a que se quer fazer: sapato, máquina, poema, filme.

### Conclusão

A articulação entre as três esferas de análise dos dois documentários coloca em jogo elementos imprescindíveis para se pensar a relação entre o fazer cinema e a produção tempo e espaço, bem como suas consequências em termos de visibilidade da produção vinda das diversas periferias do país. Se na primeira esfera de análise é detectada a concentração de visibilidade em filmes do eixo Rio-São Paulo e colocada a necessidade de se pensar a produção e dar a ver o cinema paraibano como forma de ampliar as visões sobre o cinema nacional – e por extensão do país – as duas outras esferas extraem da forma e tema dos filmes elementos para se pensar essa condição de visibilidade. Juntas as três esferas procuram analisar criticamente a produção cinematográfica que vêm de regiões do país consideradas periféricas e oferecer caminhos possíveis que superem a invisibilidade posta em jogo pelas condições econômicas nas quais essa atividade está inserida.

### REFERÊNCIAS

BERNADET Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo: Edusp, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis Comolli. A Cidade Filmada In: \_\_\_\_\_. **Ver y Poder, La inocência perdida, crise, television, ficcion, documental**. Buenos Aires,:Nueva Libreria, 2007

FOUCAULT, **Que és un autor?** Córdoba: Litoral, 1998.





RANCIERE, J. A. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: autêntica, 2011