



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**DOCUMENTÁRIO DENTRO DE CASA: A PROJEÇÃO DO  
INTERIOR**

**CLARISSA MARTINS STYCER**

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**DOCUMENTÁRIO DENTRO DE CASA: A PROJEÇÃO DO  
INTERIOR**

Monografia submetida à Banca de Graduação como  
requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**CLARISSA MARTINS STYCER**

**Orientador: Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto**

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Documentário dentro de casa: a projeção do interior** de **06 de julho de 2017**, elaborada por Clarissa Martins Stycer.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto  
Doutor em Filosofia pela Université de Nice (França)  
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo  
Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Juliano Gomes de Oliveira  
Mestre em Tecnologias da Comunicação e Estéticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RIO DE JANEIRO

2017

## FICHA CATALOGRÁFICA

STYCER, Clarissa Martins.

Documentário dentro de casa: a projeção do interior de julho de 2017. Rio de Janeiro, 2017.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto

STYCER, Clarissa Martins. **Documentário dentro de casa: a projeção do interior**. Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Este trabalho é sobre documentários cuja principal locação é o ambiente doméstico, e a aparente contradição, sob a ótica da dicotomia público e privado, de filmá-lo. Para entender em que momento a casa chegou a ser associada ao isolamento em relação ao espaço público, traçamos um panorama histórico da Idade Média ao século XIX, situando também o lugar deste simbolismo nos dias de hoje. Da mesma forma, analisamos o espaço que a tradição do documentário deu aos assuntos privados e ao subjetivo. Para exemplificar o tipo de filme de que tratamos, elaboramos três perguntas, a serem respondidas com três documentários – “Visitas ou memórias e confissões” (2015), “Edifício Master” (2002) e “Rua de mão dupla” (2002) – e mostrar, ainda, uma distinção entre estes documentários e outros produtos culturais voltados para a visibilidade do privado.

Palavras-chave: privado, público, subjetividade, documentário, casa.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que aceitaram o tempo que quis dedicar a esse trabalho, uma vontade que nem sempre pareceu fácil de entender. Foram transtornos, finais de semana, manhãs, um período a mais e um estágio que não poderia ser estendido, mas foi.

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, lugar decisivo em minha história. A todos os professores que me fizeram gostar cada vez mais de estudar e saber. Tive a sorte de contar com alguns deles durante o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ao meu orientador, Paulo Oneto, pela confiança e por iluminar as diretrizes que guiaram este trabalho.

Agradeço aos professores Fernando Fragozo e Consuelo Lins, pelo tempo dispensado comigo e por aulas memoráveis. Agradeço a Juliano Gomes, ajuda preciosa no último segundo.

Agradeço aos meus amigos que me acompanharam nesses quatro anos e meio de graduação, e aos três que se dispuseram, cada um à sua maneira, a me ajudar com este trabalho: Clara Balbi, Iara Pinheiro e Victor Squella.

Ao Fernando, pela calma e tanto mais que nem sei dizer.

Ao Boruch, pela lucidez.

Aos meus pais, por tudo.

## SUMÁRIO

1) Introdução.....	8
2) Privado, interior e íntimo.....	11
2.1) Idade Média e Renascimento.....	13
2.2) Holanda (século XVII), Inglaterra (séculos XVIII e XIX).....	18
2.3) Contemporaneidade.....	24
3) Documentário.....	29
3.1) Definições.....	32
3.2) Público e privado no documentário.....	37
4) “Casa filmada”.....	46
4.1) Qual a função narrativa da casa no filme?.....	53
4.2) Como se evidencia o contraste entre interior e exterior, imagem e projeção deste ambiente?.....	56
4.3) Como o ambiente doméstico impacta ou se relaciona com os personagens do filme?.....	60
5) Conclusão.....	64
6) Bibliografia e filmografia.....	65

## 1 INTRODUÇÃO

“Cada vez que um filme é rodado, a privacidade é violada”.

Jean Rouch<sup>1</sup>

Este trabalho é sobre documentários que detêm sua locação ao âmbito doméstico. “Detêm” porque se trata de um fator limitante: espaço concentrado, fechado, com fronteiras claras. São muitos os motivos que podem levar a este cenário. O que torna este, precisamente, um fator relevante, um vínculo a ser percebido entre filmes? Por que olhar para a casa? O que move esta pesquisa é, antes de tudo, um estranhamento: uma reação ao ato de filmar o ambiente doméstico. No encontro entre casa e câmera, o embate entre âmbito público e privado. Sendo o lar um espaço de suposto recolhimento, do que é íntimo, parece incongruente a presença de uma câmera, um instrumento para reprodução da imagem. Esta é uma hipótese. Ao mesmo tempo, pensamos que a filmagem de uma casa vazia não irá provocar uma fricção desta ordem. É preciso que exista algo a ser exposto neste ambiente, a particularidade de quem vive ali. Haveria, portanto, uma dualidade entre vida interior e interior físico?

A impressão de uma perplexidade diante da “casa filmada” partiu, inicialmente, do clássico do documentário *Grey Gardens* (1975), de Albert e David Maysles, Ellen Hovde e Muffie Meyer. A locação doméstica é uma condição imposta pelos costumes das protagonistas. Big Edie Beale, a mãe, é inválida, e a filha, Little Edie Beale, não costuma sair da casa em ruínas na região da alta sociedade de Nova York, East Hampton, em Long Island. O filme não se distancia para além dos jardins da propriedade, e todas as cenas são em torno do mesmo eixo de cômodos. A situação da construção e o modo das duas de viverem debaixo do mesmo teto – dormindo no mesmo quarto, por exemplo, com tantos outros à disposição – são elementos indissociáveis da narrativa. Através da convivência com as duas mulheres, da filmagem destes dias e de toda a carga emocional ali envolvida, os cineastas projetaram para um público infinito uma esfera que, a princípio, estaria para sempre restrita às personagens e às paredes de Grey Gardens.

---

<sup>1</sup>Tradução da autora. Traduzido do inglês: “Everytime a film is shot privacy is violated”. ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: HOCKINGS, Paul (Org.). “Principles of Visual Anthropology”. 3 ed. Berlim, Nova York: Mouton de Gruyter, 2003. 561p.



As características observadas neste documentário são replicáveis em vários outros. No entanto, são também observáveis em filmes de ficção? Ou em um *reality show*, gênero que parece ter predileção pelo doméstico? Caso afirmativo, causam o mesmo efeito que motiva este trabalho? Primeiramente, cabe perguntar se a casa é, realmente, “o quadro material da vida privada” (VEYNE, 2009, p.11), e o que representa em contraposição à vida pública. É um lugar de isolamento, invisibilidade? Quando estes e outros simbolismos domésticos se consolidaram? Talvez, até questionar se ainda pode se falar em uma divisão da vida em esferas públicas e privadas. Nesta dúvida e nas difusas configurações que esta dicotomia adquiriu na contemporaneidade pode estar a relevância do assunto tratado por nós nesta monografia. Para tentar compreender melhor essas questões, iremos traçar um panorama histórico que pode ajudar a pensar as hipóteses de que partimos.

Dividiremos o percurso estudado em três fases: Idade Média e Renascimento, Holanda (século XVII), Inglaterra (séculos XVIII e XIX) e contemporaneidade. Estes três momentos nos parecem essenciais para a nossa discussão, e passíveis de serem separados desta forma. A linha do tempo foca nas mudanças no conceito de casa e no que é da ordem do privado, em detrimento de uma preocupação mais ampla com uma teoria da esfera pública. Não que esta divisão seja a de uma fronteira rígida, intransponível. Philippe Ariès, um dos historiadores que norteiam esta etapa do trabalho, lembra que pode ser tentador pensar nas modificações do âmbito privado como uma trajetória linear, evolucionista – ignorando que novos e velhos hábitos se misturam e se acomodam, por mais contraditórios que pareçam (ARIÈS, 2009, p. 11).

Não pretendemos resumir a história da vida privada – se este fosse o objetivo, seria alarmante a ausência da experiência brasileira –, mas entender as circunstâncias que resultaram no entendimento do ambiente doméstico que temos hoje. Tampouco, procuramos ser uma fonte completa da vida cotidiana de alguma época ou lugar. Este trabalho opta por não realizar uma reconstituição histórica, mas um mapeamento de determinadas significações do ambiente doméstico. Não há a pretensão de abranger um percurso sem falhas, ou suas incongruências. Começar na Idade Média, com a ascendência da burguesia como segmento social identificável, segue o raciocínio dos primeiros autores que consultamos:

O privado, em seus sentidos positivos, é um registro da legitimização da visão de mundo burguesa: o maior dos privilégios generalizados, ainda que abstrato na prática, de isolamento e proteção dos outros (o público); de não ter que dar satisfação a ‘eles’; e de ganhos parecidos em

proximidade e conforto de diversos tipos. Assim, e especialmente nos sentidos do direito do indivíduo (à sua vida privada, e de tradição bem diferente, às suas liberdades civis) e da valorizada intimidade da família e amigos, foi amplamente adotada fora do ponto de vista estritamente burguês. Esta é a razão real para a sua atual complexidade<sup>2</sup> (WILLIAMS, 1983, p. 243).

Um outro apanhado histórico, dessa vez voltado para o documentário, nos parece necessário para entender o lugar do subjetivo e do privado na tradição do documentário, já que os filmes “dentro de casa” se situam neste grupo. O próprio conceito de documentário, de difícil definição, deve ser explorado para fundamentar o campo teórico em que iremos trabalhar. A premissa de não pretender uma abrangência histórica completa também irá se aplicar neste capítulo. Assumimos que há tantos filmes neste espectro quanto jamais haveremos de conhecer, e que provavelmente não citaremos todos que conhecemos.

Temos, assim, três pontos de partida: de que há uma divisão entre público e privado; de que há uma ligação entre o ambiente doméstico e a subjetividade; e que a introdução figurativa da casa, no documentário, produz determinados efeitos estéticos e narrativos. Se este trabalho tem objetivos, são três, que se formulam a partir das hipóteses referidas: mostrar como a casa se consolidou como manifestação maior do privado; defender que sua presença tem alguma importância e analisar como a imagem do ambiente doméstico foi explorada no documentário.

Para tanto, usamos três documentários: *Visita ou memórias e confissões* (2016), de Manoel de Oliveira; *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho; e *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães. Não serão temas de análises fílmicas distintas, mas objetos para que possamos responder a três perguntas, interpretações com base na teoria abordada ao longo deste trabalho. Portanto, uma análise estritamente conceitual. São elas: qual a função narrativa da casa no filme? Como se evidencia o contraste entre dentro e fora deste ambiente? Como o ambiente doméstico impacta ou se relaciona com os objetos/personagens do filme? Acreditamos que são indagações que podem trazer à superfície o problema da projeção da casa e sua dualidade com a representação da subjetividade no documentário.

---

<sup>2</sup>Tradução da autora. Original do inglês: “Private, that is, in its positive senses, is a record of the legitimation of a bourgeois view of life: the ultimate generalized privilege, however abstract in practice, of seclusion and protection from others (the public); of lack of accountability to ‘them’; and of related gains in closeness and comfort of these general kinds. As such, and especially in the senses of the rights of the individual (to his private life or, from a quite different tradition, to his civil liberties) and of the valued intimacy of family and friends, it has been widely adopted outside the strict bourgeois viewpoint. This is the real reason for its current complexity”.

## 2 PRIVADO, INTERIOR E ÍNTIMO

Pode parecer muito natural falar do que se passa “dentro” de cada um, ou do que existe “nas profundezas” de alguém. No entanto, uma forte ideia de interioridade “faz parte de um modo de subjetivação historicamente localizável, que tem vigorado de maneira hegemônica nos últimos duzentos anos do mundo ocidental” (SIBILIA, 2008, p.92). Inclusive, “as ideias modernas de interior e exterior são de fato estranhas e sem precedentes em outras culturas e épocas” (TAYLOR apud SIBILIA, 2008, p. 92). A compreensão da subjetividade, ou mesmo de uma verdade ou autenticidade do sujeito, tem uma interessante dimensão espacial, uma contraposição com o lado de “fora”. Para o filósofo Gaston Bachelard, a imaginação do interior sentimental e psíquico é equivalente a outros entendimentos do “dentro”: alguém pode se referir ao interior do próprio peito como se refere ao compartimento de uma gaveta (BACHELARD apud BROWN, 2008, p.14-15).

Da mesma maneira, pode-se fazer um paralelo entre o interior subjetivo e o que se consolidou como o grande interior material: a casa. A metáfora do ambiente doméstico como uma imagem da subjetividade foi frequentemente usada na literatura inglesa do século XIX (ROSNER, 2012, p.2), período de florescência e valorização do “eu interior” e do hábito romântico da escrita. Esta comparação, contudo, não se limita a um recurso estético. O desenvolvimento do individualismo no Ocidente ocorre junto com a sofisticação da habitação como uma ideia, com os seus símbolos e rituais adquiridos. Como veremos, ambos são frutos do estabelecimento da burguesia, uma classe que imaginaria a vida dentro de uma moldura arquitetônica (BROWN, 2008, p.2).

Este “duplo interior” (RICE, 2007, p.2) pertence ao âmbito da vida que pode ser considerado como “privado”. No senso comum, pode-se dizer que é o que não diz respeito aos outros, o que é de caráter íntimo. De um ponto de vista econômico, trata-se do que foi adquirido por alguém e é regido pelas regras do dono. Mas como se delimita esse espaço? Este sempre foi o entendimento do particular? Para Ariès, idealizador da coleção *História da vida privada*, o privado depende “antes de tudo da maneira como se constitui, em doutrina e em poder, a autoridade pública e, em primeira instância, aquela reivindicada e exercida pelo Estado” (CASTAN; LEBRUN; CHARTIER, 2009, p.28). Portanto, o privado se desenharia a partir do seu oposto, o público. Nesta contraposição, de limites móveis e que ganhariam formas mais complexas, se basearam os valores fundamentais da

Modernidade, tais quais individualidade, família, privacidade e propriedade – alguns dos temas que permeiam este trabalho.

A posse de terra é uma das manifestações mais primárias da privatização. Segundo Friedrich Engels, “existiu sempre nos tempos primitivos, desde que se repartiu o território da tribo pela primeira vez”, antes da delimitação de famílias individuais. Atribui-se a Rômulo, o último imperador romano, a primeira divisão de terra entre indivíduos (ENGELS, 1980, p.135). O que interessa a este trabalho, no entanto, é entender como um determinado tipo de moradia consolidou-se como o palco da vida privada no Ocidente. Não é preciso ilustrar o cenário: há uma série de configurações implícitas ao imaginário de “casa”. Mais do que um simples abrigo, o ambiente doméstico está no centro das discussões sobre a propriedade privada e é “associado a uma gama de questões políticas, morais, sociais e econômicas” (RILEY, 1999, p.9)<sup>3</sup>. Historicamente, são valores associados às tradições e demandas ideológicas da classe burguesa. Uma das intenções deste capítulo é entender em que momento o ambiente doméstico adquiriu a forma de um determinado ideal burguês, como essa associação se firmou. Ainda que tenham sido mais fervorosamente defendidos no século XIX (ARIÈS, 2009, p.10), esses valores continuam evidentes sob outros discursos políticos e morais na atualidade.

“A paulatina instauração da distância e da cisão entre as esferas do público e do privado é minuciosa e sutilmente investigada a partir da passagem do século XVIII para o XIX” (FERRAZ, 2001, p.29), no contexto do nascimento do Estado Moderno. Quando falamos da vida privada antes desse período, observamos o que pode ser chamada de uma “pré-história” da dicotomia pública e privada<sup>4</sup>. Optamos por começar onde essa divisão começou a ganhar os contornos que conhecemos hoje, na Idade Média, a partir dos habitantes de burgos. É verdade que o termo “burguês” comporta amplas variedades regionais, históricas e ideológicas, geralmente se referindo a uma classe média. Optamos por seguir as referências gerais dos autores citados e entendê-los como um grupo que representou fases específicas do desenvolvimento da produção nos países ocidentais após o feudalismo (MARX apud BROWN, 2008, p.10). Sua constituição se desenvolve de maneiras diferentes, mas triunfa como classe nas revoluções de 1789 e 1848 e define as diretrizes socioeconômicas do século XX (HOBSBAWN, 2009, p.2).

---

<sup>3</sup> Traduzido pela autora. Original em inglês: “As such, the concept of the private house has become associated with a range of political, moral, social, and economic issues”.

<sup>4</sup> NOVAIS, Fernando A.. Prefácio. In: \_\_\_\_\_ (Org.). “*História da privada no Brasil*”. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 1 ed. 523p.

São por motivos políticos que compreendemos a casa, pelo menos em um plano conceitual, como “uma zona de imunidade oferecida ao recolhimento, onde todos podemos abandonar as armas e as defesas das quais convém nos munirmos quando nos arriscamos no espaço público; onde relaxamos, onde nos colocamos à vontade” (ARIÈS, 2009, p.10); ainda que em seu interior se travem disputas de poder comparáveis às do exterior. Neste capítulo, desenvolveremos os conceitos-chave desse imaginário sólido, que se permeou pelo mundo e ainda resiste, modificado e talvez enfraquecido, nos dias de hoje.

## **2.1 Idade Média e Renascimento**

As primeiras cidades da história, os burgos, são uma inovação da Idade Média: aparecem na Europa no século XII e se consolidam no XIII, dentro do período chamado de Baixa Idade Média. Esses núcleos urbanos primitivos, ainda com características rurais, seriam o berço do segmento burguês, classe cuja influência e valores fariam frente ao sistema feudo-clerical dominante até então (ROMERO apud FRANCO JR, 2001, p. 129). Essencialmente, o burguês da Idade Média é o morador das cidades – a etimologia da palavra, do francês antigo (WILLIAMS, 1985, p.45), se justifica pelo protagonismo da França no apogeu da urbanização (LE GOFF, 1992, p.9). Entre as mudanças que a categoria provocaria na sociedade medieval, extremamente hierarquizada, está a possibilidade inédita de mobilidade social. Pela primeira vez, havia a chance de enriquecimento para aquele condicionado à categoria de “trabalhador”, o que representaria uma mudança radical na ordem social vigente até então, restrita aos códigos reais, clericais, feudais e rurais. Superficialmente falando, uma ordem social com “liberdades” (LE GOFF, 1992, p. 43). Desse e de outros valores-chave da ideologia burguesa, como o individualismo, nasce, dentro da habitação desse novo tipo de cidadão, a privacidade: um fim em si próprio, diferente do “privado perfeito” dos mosteiros, onde a reclusão tinha um intuito religioso (DUBY, 2009, p.35).

Ainda que as diferenças geográficas e socioeconômicas entre os burgos impusessem características distintas entre as formas de habitação e alojamento, algumas peculiaridades eram geralmente as mesmas (FRANCO JR., 2001, p.182). As condições de moradia burguesas eram superiores à da maioria da população, miserável, e muito inferiores à nobreza da monarquia e da Igreja. “Enquanto os vassalos estavam sendo arrastados para alguma guerra local, os burgueses tinham uma medida considerável de

independência para se beneficiar da prosperidade econômica nas cidades” (RYBCZYNSKI, 1987, p.25)<sup>5</sup>. Pode-se dizer que a classe tinha três preocupações: “o direito de enriquecer, o direito de administrar e a possibilidade de dispor facilmente da mão-de-obra” (LE GOFF, 1992, p.39). Contemplando essa expectativa financeira, a casa burguesa geralmente comportava uma oficina ou uma loja voltada para a rua.

Os integrantes de uma mesma habitação – até 25 pessoas por casa, entre familiares, amigos, empregados, serventes e aprendizes – realizavam todas as funções da vida cotidiana no mesmo cômodo (RYBCZYNSKI, 1987, p.25). Dormiam nas mesmas camas, inclusive por causa do frio, e se banhavam juntas, por exemplo. “Ali se nascia, ali se cozinhava, ali se comia, ali se amava, ali se dormia, ali se morria. No máximo, uma espécie de cortinado separava precária e provisoriamente os espaços” (FRANCO JR, 2001, p.182). Estar só em casa era um privilégio de eremitas ou estudiosos, condição muito restrita (RYBCZYNSKI, 1987, p.28). Mesmo com aspecto coletivo, esse era um espaço de vida particular. A espécie de preocupação com uma divisão entre público e privado era outra: o entendimento “de que existem atos, seres, objetos que escapam de direito à autoridade coletiva e por isso estão estabelecidos em um domínio restringido por limites precisos, cuja função é constituir obstáculo a toda tentativa de intrusão”. (DUBY, 2009, p.13). Essa oposição poderia se passar não só no ambiente fechado ou doméstico, mas em diversos ambientes do convívio social medieval. Explica Duby: na época, “a oposição entre vida privada e vida pública é menos questão de lugar do que de poder” (Ibidem).

Portanto, a vida privada não era individual, e a ela não se atribuía o sentimento de conforto (RYBCZYNSKI, 1987, p. 35). A concepção de um bem-estar, ainda embrionária nesse estágio, está estritamente ligada à noção de individualismo que desenvolvia ao longo do século XII (FRANCO JR, 2001, p.188). O conforto, “mais do que uma simples busca por bem-estar físico; começa com a apreciação da casa como um cenário para a emergência da vida interior”<sup>6</sup> (RYBCZYNSKI, 1987, p.36). De fato, essa compreensão explicaria porque até mesmo reis e nobres habitavam espaços majoritariamente vazios, ainda que luxuosos e ostensivos, na Idade Média:

---

<sup>5</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “This meant that at the same time as the vassals were being dragged off to some local war, the bourgeois in the towns had a considerable measure of independence and were able to benefit from the economic prosperity”.

<sup>6</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “[...] more than a simple search for physical well-being; it begins in the appreciation of the house as a setting for an emerging interior life”.

O que importava era o mundo externo, e o lugar de alguém nele. A vida era um assunto público, e assim como uma pessoa não tinha uma consciência de si fortemente desenvolvida, não tinha um quarto próprio. Era a mente medieval, e não a ausência de cadeiras confortáveis ou de sistemas de aquecimento, que explicam a austeridade da casa medieval. Não é que o conforto fosse desconhecido na Idade Média [...] mas não era necessário<sup>7</sup> (LUKACS apud RYBCZYNSKI, 1987, p. 35).

Os reflexos do individualismo se materializam gradativamente: o século XIII, “século do início do recenseamento, é também o século do surgimento dos nomes próprios, nomes de família, nomes de ruas” (LE GOFF, 1992, p.10). No fim da Idade Média, as casas burguesas ganham diferentes aposentos, “clara e definitivamente separados, materialização arquetípica do espírito individualista” (FRANCO JR, 2001, p.188), o que se concretizaria no Renascimento. Ainda que lembrado como um dos pilares do Renascimento, o individualismo é um produto da Idade Média:

O Renascimento [...] recorreu a modelos culturais clássicos, que a Idade Média também conhecera e amara. Aliás, foi em grande parte por meio dela que os renascentistas tomaram contato com a Antiguidade. As características básicas do movimento (individualismo, racionalismo, empirismo, neoplatonismo, humanismo) estavam presentes na cultura ocidental pelo menos desde princípios do século XII. Ou seja, como já se disse muito bem, ‘embora o Renascimento só invoque a Antiguidade, é, realmente, o filho ingrato da Idade Média’. (BEAUJOUAN apud FRANCO JR., 2001, p. 216).

O Renascimento, marcado pelo progresso técnico e pelo mercantilismo, também foi o cenário para um “progresso espiritual”, que “iniciou a libertação do indivíduo ao tirá-lo do seu anonimato medieval e começando a desembaraçá-lo das limitações coletivas” (Idem, p.23). É uma época de grandes êxitos individuais e novos-ricos (DELUMEAU, 1994, p. 279), tais quais se desenhavam as ascensões no fim da Idade Média. Ainda que a Itália seja o epicentro do movimento renascentista, o florescimento do espírito individualista caracterizou boa parte da sociedade europeia à época (Idem, p. 40). Como bem explica Jean Delumeau,

[...] continua certo que o tempo do Renascimento assistiu ao afrouxamento dos vínculos sociais. Foram possíveis carreiras fora dos quadros antigos. Homens que não pertenciam às classes dirigentes

---

<sup>7</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “What mattered then was the external world, and one’s place in it. Life was a public affair, and just as one did not have a strongly developed self-consciousness, one did not have a room of one’s own. It was the medieval mind, not the absence of comfortable chairs or central heating, that explains the austerity of the medieval home. It is not so much that in the Middle Age comfort was unknown, (...), but rather that it was not needed”.

impuseram-se à admiração ou à atenção de todos. As personalidades fortes puderam expandir-se melhor e em maior número que outrora. Guerras sangrentas, umas a seguir às outras, o pôr em causa dos dogmas e da autoridade da Igreja Romana, o regresso em força, nas artes e nas letras, dos ideais antigos, o progresso econômico e o aumento do luxo, a urbanização, o crescente alastramento da cultura, o contato com mundos exóticos: todos estes fatos exerceram influência no mesmo sentido e deram aos temperamentos mais dotados, ou mais empreendedores, oportunidades que uma sociedade menos móvel, mais hierarquizada, mais disciplinada e mais camponesa só parcimoniosamente oferecia dantes (DELUMEAU, 1984, p.39).

Esse fenômeno não pode ser compreendido fora de um contexto maior, em que estavam em cheque “os próprios fundamentos de toda a legitimidade” (Idem, p.39). O pensamento renascentista questionava o valor das hierarquias sociais, dos chefes de Estado e da nobreza hereditária (Idem, p.40). Não à toa, foi um período de revoluções e insurreições de artesões e operários têxteis (Idem, p. 280). As cidades cresciam gradualmente e a classe média se ampliava (DELUMEAU, 1994, p. 279), ao mesmo tempo que “os ricos tornaram-se mais ricos e os pobres mais pobres” (Idem, p, 282). Houve, ainda, uma constante renovação da nobreza, aberta às ascensões da burguesia – em grande parte pelo endividamento dos senhores com as despesas das guerras. “Seja como for, a burguesia foi, essencialmente, um estádio de transição ou, ainda, um 'mundo em perpétua reorganização’” (BOUTRUCHE, apud DELUMEAU, 1994, p.281).

Antes mesmo dos príncipes e nobres, contudo, a burguesia tornou-se sensível aos valores estéticos e intelectuais clássicos tão ressaltados no Renascimento (Idem, p. 280). A leitura e a escrita, mais acessíveis, eram valorizadas como hábitos pessoais. O exercício dessas atividades implica na necessidade de se estar sozinho, principalmente para a figura paterna, para “preservar e desenvolver sua vida pessoal” que “parece, no século XV, um objetivo de longa data” (DUBY, 2009, p.152). Claro que nem sempre esse privilégio era prazeroso: Delumeau fala do melancólico romantismo renascentista, um doloroso sentimento de solidão e pequenez diante dessas novas configurações sociais. (DELUMEAU, 1984, p.23). A escrita se torna, portanto, um instrumento para a externalização de si, tendência que iria se aprofundar nos séculos seguintes.

Expressado idealmente pelos pensadores renascentistas, o sentimento do homem – pois era uma sociedade patriarcal – em relação à sua vida privada é “antes de tudo viver em casa, em família” (Idem, p. 114). Nesse período, “a civilização ocidental fez-se menos antifeminista, menos hostil ao amor ao lar, mais sensível à fragilidade e à delicadeza da criança” (DELUMEAU, 1984, p.23). Há “a nostalgia de um entendimento cotidiano no lar



que não seja de pura fachada, e a de um acordo permanente que, para além da família, reúna igualmente a linhagem e os amigos” (DUBY, 2009, p.122). Em um contexto de vida urbana intensa, dotada de uma “vasta população anônima na qual as pessoas já não se conhecem” (ARIÈS, 2009, p.10), “o homem procura proteger-se dos olhares dos outros e para isso lança mão de dois recursos: o direito de escolher mais livremente (ou pensar que assim escolhe) sua condição, seu estilo de vida; e o recolhimento junto à família” (Ibidem).

Na Itália urbana, era cada vez mais comum que uma casa contivesse apenas uma família nuclear – pai, mãe e filhos. No campo, especialmente entre linhagens mais ricas, muitas famílias moravam juntas, ou agrupavam parentes mais distantes: um ambiente capaz de se realinhar constantemente, uma experiência familiar maleável, um privado mais complexo (DUBY, 2009, p.116). Em ambos os casos, é evidente o grande valor dado à amizade. Apesar de compadres, amigos, vizinhos e clientes não serem “de casa”, não se esconde muito deles (Idem, p.118). Entre crianças e damas formam-se as *brigade*, grupos que andam juntos pelo bairro para brincar, passear ou realizar qualquer compromisso. A união oferece segurança onde quer que seja, e embora esse vínculo possa sugerir algo de “vida pública”, é uma extensão da intimidade: o amigo é um “outro eu” (CASTAN; LEBRUN; CHARTIER, 2009, p.16).

Deixar o lar, a morada, a família é descobrir um mundo estranho considerado muitas vezes perigoso demais para ser enfrentado a sós. As confrarias, as corporações, todos os corpos estruturados estão ali para oferecer um enquadramento substituto. Mas quando se sai brevemente da casa, quando faltam as estruturas de enquadramento habituais ou quando não se quer saber delas, reagrupamentos se efetuam espontaneamente, prolongando, substituindo, por vezes imitando os meios privados. (DUBY, 2009, p. 119).

As habitações evidentemente variam de acordo com classes sociais. Quanto mais pobre, mais comprimida e menos desprovida de divisões privadas é uma família. (Idem, p. 124). Ter mais de um quarto ainda é um luxo para a classe média, que vive predominantemente de locação. Para a burguesia e a nobreza, as moradias são mais espaçosas, com vastos espaços vagos. “O conforto do mobiliário é um privilégio urbano. A casa camponesa, ainda que fosse a de um agricultor abastado, impressiona pela pobreza de objetos, reduzidos ao mínimo”. Nas cidades, “enriquecer, progredir na sociedade é, entre outras coisas, cuidar de seu mobiliário” (Idem, p.129). Adquire grande importância na habitação burguesa a aquisição de elementos novos, mesmo que alugados, serviço de que se dispunha nesse período (Idem, p.125). O “conforto mobiliário começa a organizar-se” e

há a “necessidade mais sentida, mais viva da arrumação” (Idem, p. 130). Para as mulheres mais afortunadas, o quarto ganha, lentamente, a qualidade sentimental dos valores humanistas. A atribuição de uma sensibilidade protegida, guardada no espaço doméstico irá se desenvolver plenamente nos séculos XVII e XVIII, como veremos a seguir.

## **2.2 Holanda (século XVII), Inglaterra (séculos XVIII e XIX)**

Era comum, entre habitantes abastados da Holanda do século XVII, possuir uma réplica em pequena escala do interior de suas próprias casas. Os cenários dispunham de móveis e detalhes decorativos semelhantes aos que figuravam na casa verdadeira, das louças aos quadros das paredes. O aspecto geral lembra uma casa de bonecas, mas montada dentro de uma estrutura de cristaleira – particularidade esta que evidencia o caráter de preciosidade, e não de brinquedo, que essas miniaturas tinham. Como obras de arte, eram feitas para serem apreciadas e guardarem a memória daquele ambiente e objetos queridos. (RYBCZYNSKI, 1987, p.62).

Essa prática, profundamente coerente com o seu momento histórico, é um exemplo do intenso vínculo afetivo de um proprietário com seu ambiente doméstico quando a Holanda se consolidava como o primeiro “estado burguês” (Idem, p.54). A afirmação de estudiosos como Rybczynski não assume, claro, que não havia outras categorias societárias no país, como fazendeiros, marinheiros e trabalhadores de fábricas (estes especialmente miseráveis). No entanto, sua rápida urbanização – proveniente de uma descendência territorial de burgos medievais e forte poder econômico – na que era considerada, inclusive, a “época de ouro” do país – permitiu que a maior parte da população pudesse se encaixar no que se chama de “classe média” (Idem, p.52-54).

Por sua constituição socioeconômica, a sociedade holandesa do século XVII é exemplar no seu pleno apreço pela domesticidade, ainda que o mesmo se modulasse, confusa e experimentalmente, em outros países europeus (Idem, p. 51). Na verdade, a influência holandesa nas trocas mercantis também exportaria muito dos seus hábitos privados e domésticos (Idem, p.113). No entanto, é na França que as transformações sociopolíticas características desse período iriam manifestar-se de forma mais representativa (CHARTIER, 2009, p.30), com os eventos decorrentes da Revolução Francesa. Pelo ponto de vista de estudiosos como Ariès, que considera que a formulação da vida privada é sempre dependente da constituição da autoridade pública (CASTAN;

LEBRUN; CHARTIER, 2009, p.28), há uma série de processos estruturais que, do fim do Renascimento ao século XVIII, iriam penetrar e definir o âmbito privado.

A principal delas é a consolidação do Estado mais atuante, “que cada vez mais interfere em questões que durante muito tempo não eram de sua alçada”, que pertenciam às escolhas de comunidades (CHARTIER, 2009, p.28). Essa tendência, que vem desde o século XV, no Renascimento, aumentará progressivamente ao longo do século XVIII (Ibidem). Caracterizado pelo “poder disciplinar” de Foucault, o Estado “adestra as multidões confusas, móveis e inúteis de corpos e forças em uma multiplicidade elementos individuais – pequenas células separadas, autonomias orgânicas, identidades e continuidades genéticas, segmentos combinatórios” (FOUCAULT, 1999, p.143). Há um esforço de mapeamento e organização das massas através de um “registro intenso e de acumulação documentária” (Idem, p.157), uma “formalização do individual dentro de relações do poder” (Idem, p.158) que, ao mesmo tempo em que diferencia e individualiza, normaliza e massifica (p.152-153).

Um poder que atua de forma homogênea e contínua, para ver tudo permanentemente (Idem, p.146): inclusive, o privado. O esforço do adestramento das populações urbanas atua, também, no “controle mais severo das pulsões, pelo domínio mais seguro das emoções, pelo senso mais elevado do pudor” (ELIAS, 1939, apud CHARTIER, 2009, p. 29). Houve a ascensão de uma literatura de civilidade, que traz uma nova perspectiva em relação ao corpo e o estímulo a conter determinados atos e hábitos (Ibidem). Como explica Chartier, esse e outros processos – principalmente o desenvolvimento do individualismo, da alfabetização e a valorização da família, que absorveu todas as preocupações do indivíduo (ARIÈS, 2009, p. 19) – irão colaborar para transformações de caráter “interior”, em que o “Estado delimita os espaços próprios da existência privada”:

É no domínio mais ou menos forte, mais ou menos coercivo exercido pelo Estado sobre a sociedade que se arraiga a distribuição das atividades humanas entre o permitido e o ilícito, o mostrado e o escondido, o público e o íntimo. Por outro lado, enfatizando as variações históricas da economia psíquica, que não é tida por universal ou imutável, essa perspectiva leva a relacionar os progressos da privatização — que ao longo dos séculos se apodera de condutas cada vez mais numerosas, e ganha camadas sociais cada vez mais amplas — com as transformações da estrutura da personalidade, remodelada na era moderna a partir da tensão acrescida entre pulsões e controles, emoções e censuras (CHARTIER, 2009, p.30).

Por volta de 1750, a influência da burguesia começou a predominar sobre outras forças políticas (HABERMAS, 1991, p.43). Neste século, as maiores capitais européias, Londres e Paris, viveram uma expansão sem precedentes. Chegava a elas uma massa migratória grande e heterogênea. Eram pessoas sem vínculo comum além de serem majoritariamente homens, jovens, solteiros, vindos de distâncias significativas e pobres, em busca de melhorar de vida. Por essas características, a impressão que assolou os londrinos e parisienses foi a de invasão por uma “multidão desconhecida” (SENNETT, 1998, p.172). Os problemas que nascem dessa fusão resultaram, para parte da classe média, em um sentimento de querer se proteger dos estranhos. Os mais afortunados se refugiavam em casas de campo, a verdadeira “*home*”, enquanto a “*house*” urbana representa uma acomodação acessível para as transações comerciais dos negociantes. Na década de 1700, “a esfera pública brilhara intensamente nas metrópoles [...], em cujas ruas ocorria uma valorização positiva das convenções e a teatralização primava nos contatos sociais impessoais” (SENNETT apud SIBILIA, 2008, p.60). Na época vitoriana, passa a ser mais valorizada uma subjetividade introdirigida: “a própria personalidade passou a ser vivenciada como um tesouro interior altamente expressivo, cujos eflúvios era preciso controlar e dissimular na apresentação pública” (Ibidem).

Em período de grande prosperidade econômica, a burguesia inglesa passava a maior parte do seu vasto tempo livre em casa. A vida cotidiana passa a ser concebida e levada “não mais ao acaso das etapas, da utilidade mais banal, ou ainda como complemento da arquitetura e da arte, e sim como uma exteriorização de si mesmo e dos valores íntimos que cada um cultiva em si” (CHARTIER, 2009, p. 16). Foi a época da conversa, das cartas, dos diários íntimos, da leitura de romances, dos jogos. “A etiqueta doméstica era baseada, acima de tudo, na reticência”<sup>8</sup>, na garantia da máxima privacidade para a família (Idem, p.107-108). A arquitetura passou por mudanças significativas para assumir esse fim e seus contratos: salas para ocasiões formais, outras para uma postura mais relaxada; corredores que articulam a distribuição de ambientes de maneira mais reservada. Finalmente, ter um quarto próprio é uma realidade possível para este grupo privilegiado. Mais do que uma questão de privacidade, é o ambiente ideal para revelar, aprofundar e enriquecer o *eu*, e para a expressão dessa vida interior. O ensaio de Virginia Woolf “A Room of One's Own”, de 1928, é uma defesa da solidão como uma condição à escrita – no caso, uma crítica à falta dessa possibilidade para as mulheres. Em um contexto social mais amplo, era

---

<sup>8</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “Domestic etiquette was based, above all, on reticence (...)”

principalmente o homem que representaria o “indivíduo burguês dos séculos XIX e XX, enclausurado no silêncio e na solidão do seu lar e seu quarto privado, numa tentativa de se proteger do desamparo do ambiente urbano” (SIBILIA, 2016, p.48).

O modo de fazê-lo, no entanto, adquire múltiplas facetas. Não são todos que, como Woolf, se tornam romancistas – ainda que a leitura e a escrita de cartas tenham se tornado fenômenos epidêmicos. Uma maneira mais trivial de expressão do “eu” é através de objetos, bibelôs, coisas que evocam sentimentos (Idem, p.80). Os móveis do estilo georgiano de decoração – típico desta época – são avaliados como uma conciliação de praticidade e fantasia (RYBCZYNSKI, 1987, p. 109-120). Isto é, são produzidos para consumo de massa e dotados da aura do fetichismo da mercadoria que se instala nesse período (FERRAZ, 2001, p.29). É a época da Revolução Industrial, o “triunfo do capitalismo liberal burguês” (HOBSBAWN, 2009, p.2) e seus valores – um contexto de fabricação de mercadorias em larga escala, consumo mais acessível e uma constante produção de desejo. Uma intensificação do sentimento holandês por seus objetos, mas em proporções fordistas. “Se, por um lado, o ideal de cultura romântico constitui uma das mais duradouras fontes de críticas à civilização materialista, por outro, o ideal peculiar de caráter e a filosofia da auto-expressão e da auto-realização glorificados naquele período deram ensejo à dinâmica inquieta do consumismo moderno” (FREIRE FILHO, 2006, p. 108). Assim,

As ambições da família do meio do século, seu desejo por privacidade e o seu medo de exposição, não eram somente encenados através da imagem, ideia e emoção; eram encenados em quartos, entre objetos, ruas próximas... A domesticidade vitoriana era tanto uma obsessão espacial quanto afetiva<sup>9</sup> (CHASE e LEVENSON apud ROSNER, 2008, p.8).

É consenso entre estudiosos citados neste trabalho que a Inglaterra dos séculos XVIII e XIX é o epicentro da valorização do privado como fim em si mesmo – necessariamente transformando-o em um assunto público, de dimensão coletiva. Para Habermas, os valores intrínsecos a este privado fundaram a ideologia política burguesa, associada às diretrizes econômicas liberais (HABERMAS, 1991, p.48), em que a privatização representava “uma esfera de liberdade e resistência ao olhar normalizador do coletivo” (CORBIN apud BRUNO, 2013, p.68). Esta sociedade compreende que a

---

<sup>9</sup> Tradução da autora. Original em inglês: "The ambitions of the midcentury family, its longing for privacy and its fear of exposure, were not only enacted through image, idea and emotion; they were performed in rooms, among objects, nears streets... Victorian domesticity was as much a spatial as an affective obsession".

privacidade, o apreço pelo ambiente doméstico e a reclusão romântica são traços de caráter nacional, componentes fundamentais da identidade inglesa (CHASE e LEVENSON, 2009, p. 3-4). “A congregação de famílias em espaços sagrados e separados foi identificada como o fundamento paradoxal da sociabilidade. O deleite de estar alegremente afastado se ofereceu como a base da comunidade”<sup>10</sup> (Idem, p.8). Está aí a sua contradição e sentido. Como explica Habermas, o casamento, a instituição familiar, a liberdade e a própria “exploração de si” são indissociáveis do contexto econômico liberal vigente:

Esse espaço (privado, da vida em família) foi o cenário de uma emancipação psicológica que correspondeu à político-econômica. Ainda que houvesse o desejo de perceber a esfera da família como independente, como separada de toda a conexão com a sociedade, como o domínio da pura humanidade, era, é claro, dependente das esferas de trabalho e troca material – até essa consciência de independência pode ser entendida fluindo das dependências daquele domínio recluso até o domínio privado do mercado. De certa maneira, donos de mercadorias poderiam ver a si mesmos como autônomos. Ao nível que eles eram emancipados das diretrizes e controles governamentais, tomaram decisões livremente de acordo com os padrões de lucratividade. Nessa questão eles não deviam obediência a ninguém e eram sujeitos apenas às leis anônimas funcionando de acordo com a racionalidade econômica dominante, como parecia, no mercado<sup>11</sup> (HABERMAS, 1991, p.44).

É preciso salientar que falamos de um ideal mistificado de família e domesticidade que falhava sistematicamente em ser concretizado. A “missão moral especial da classe média”<sup>12</sup> (Idem, p. 6) de formar um lar familiar era causa de constantes frustrações e tensões<sup>13</sup>. Em um contexto de economia instável, em que se enriquecia e perdia dinheiro rapidamente, tal preocupação se torna uma questão de propriedade e dignidade: “instalar,

---

<sup>10</sup>Tradução da autora: “The congregation of families in their sacred separate spaces was identified as the paradoxical foundation of sociality. The delight in being happily apart offered itself as the basis of community”.

<sup>11</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “This space was the scene of a psychological emancipation that corresponded to the political-economic one. Although there may have been a desire to perceive the sphere of the family circle as independent, as cut off from all connection with society, and as the domain of pure humanity, it was, of course, dependent on the sphere of labor and of commodity exchange-even this consciousness of independence can be understood as flowing from the factual dependency of that reclusive domain upon the private one of the market. In a certain fashion commodity owners could view themselves as autonomous. To the degree that they were emancipated from governmental directives and controls, they made decisions freely in accord with standards of profitability. In this regard they owed obedience to no one and were subject only to the anonymous laws functioning in accord with an economic rationality immanent, so it appeared, in the market”

<sup>12</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “Special moral mission of the middle class”.

<sup>13</sup> Rosner cita uma análise interessante de Sharon Marcus em “Apartment stories: city and home in nineteenth-century Paris and London”: histórias de casas mal-assombradas, populares no século XIX, seriam representações da domesticidade que falhou, “transformações em mitos de ânsias que não puderam ser expressas em contos mais realistas” (MARCUS, 1999, apud ROSNER, 2008, p.31).

contra essa economia, um lar estável, forçar a família enquanto um grupo a ter uma vida de propriedade rígida, era um ato de vontade, e demandava certo rigor” (SENNETT, 1998, p. 178). Rigor reforçado pelos manuais de cuidados domésticos e bom comportamento matrimonial, que vendiam os padrões para a vida privada. A casa, portanto, não estava imune à normatização disciplinar de Foucault. Esse ambiente “protegido” não é diferente dos outros espaços sujeitos à vigilância. A casa é mais um segmento pelo qual “o indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis” (DELEUZE, 1990, p.1):

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações [...] Somos segmentarizados *linearmente*, numa linha reta, em linhas retas, onde cada segmento representa um episódio ou um "processo": mal acabamos um processo e já estamos começando outro, demandantes ou demandados para sempre, família, escola, exército, profissão, e a escola nos diz: "Você já não está mais em família", e o exército diz: "Você já não está mais na escola..." (DELEUZE; GUATTARI, 1933, p.76).

A função idealizada da casa como abrigo do mundo exterior é, nesse aspecto, quase hipócrita, permeada da rigidez dos valores estatais, religiosos e patriarcais. “A casa não proporciona proteção igualmente para todos os seus membros, ou sua proteção invariavelmente garante autonomia àqueles que a habitam. A casa não é frequentemente concebida como um lugar progressista”<sup>14</sup> (ROSNER, 2008, p.5). Para Rice, controle e treinamento são aspectos constitutivos da domesticidade neste período. A mitologia doméstica vitoriana é amplamente questionada nos anos 1880 e 1890 pelo movimento feminista, que critica a incompatibilidade da mulher moderna com este ideal (ROSNER, 2008, p.13). Ainda assim, não deixa de ser desejado um “alojamento independente, por miserável que ele for”, onde é possível se proteger, também, “das cobranças e tiranias de suas famílias” (WOOLF apud SIBILIA, 2008, p.63).

Em um livro conjunto, Judith Chase e Michael Levenson mostram como a construção desta mitologia e a própria exaltação do privado corroeria as suas fronteiras no século XIX – tanto pela fonte constante de escândalos para uma imprensa ascendente e pela celebração e apropriação do dia-a-dia pela publicidade, quanto pela própria tendência

---

<sup>14</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “The home does not proffer its protection equally to all household members, nor does its protection invariably extend autonomy to those who dwell within its doors. The home is not often conceived as a progressive site”.

familiar de externalizar as suas qualidades privadas. O escândalo de adultérios e outros comportamentos “irregulares” eram amplamente noticiados, o que também explica esse aparente medo exagerado de exposição da burguesia. Por sua vez, Habermas defende que a subjetividade desse período sempre foi orientada para uma audiência: “O oposto do intimismo, cujo veículo era a palavra escrita, era a indiscrição, e não a publicidade” (HABERMAS, 1991, p.49)<sup>15</sup>. Algumas correspondências íntimas eram veiculadas em publicações, e a autorreferenciação típica dos diários desembocariam no romance psicológico, com dramas domésticos, os *best-sellers* da modernidade.

Como sabemos, esse tipo de produto cultural se reproduziria para muito além da Inglaterra Vitoriana, assim como os valores e ideologias que predominaram nesta época. “A transformação de 1789-1848” – isto é, Revoluções Francesa e Industriais – “é essencialmente o levante gêmeo que se deu naqueles dois países e que dali se propagou por todo o mundo” (HOBSBAWN, 2009, p.2). Da mesma maneira, o fenômeno baseado em imagens do pensamento sobre a casa (RICE, 2007, p.2), teria impacto decisivo na cultura norte-americana (RYBCZYNSKI, 1987, p.120). É interessante observar como essa externalização radical do sujeito (no sentido de raiz, como proposto por Habermas) influenciaria o momento que vivemos hoje, explorado no próximo subcapítulo.

### 2.3 Contemporaneidade

E hoje em dia, o que ocorre? Não há dúvidas de que aqui, entre nós, a mítica singularidade do *eu* conserva sua força – para não falar de *você!* Essa mística avança, nutrida por uma cultura do individualismo cada vez mais depurada, embora também atravessada pelos ditames identitários do mercado, por vezes tão sedutores como tirânicos. Cultuado e cultivado sem cessar, o *eu* atual não demanda apenas atenção e cuidados; além disso, convoca os mais sedentos olhares (SIBILIA, 2008, p.69).

O quadro descrito por Sibilía, profundamente vinculado com o desenvolvimento de tecnologias cibernéticas, baseia-se no entendimento de que houve uma transformação radical nos “mecanismos de construção da subjetividade”, “que empurra paulatinamente os eixos do eu em direção a outras zonas: do interior para o exterior, da alma para a pele, do quarto próprio para as telas de vidro” (Idem, p.90-91). Os meios virtuais se constituem como plataformas de externalização do *self*, movidos pelo desejo autêntico de se expor.

---

<sup>15</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “The opposite of the intimacy whose vehicle was the written word was indiscretion and not publicity as such”.



Esse deslocamento definiria o que é cada sujeito: não aparecer é o mesmo que não existir (Idem, p.112) em uma sociedade em que as relações sociais são mediadas por imagens (DEBORD, 2003, p.14).

O âmbito público, que, para Ariès, sempre produziria a sua reação no privado, estaria morto, abandonado (SENNET, 1998, p.26) – compensado por um inchamento do privado: o triunfo das histórias e sentimentos individuais, um espaço social abandonado em detrimento da absorção do indivíduo em si mesmo. As transformações do século XX compuseram o que se chama de “crise das instituições”, isto é, dos pilares morais e burocráticos do sistema econômico que predominou nesse século. É o colapso de “todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um ‘interior’ em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional etc.” (DELEUZE, 1990, p.1). A própria propriedade privada seria incompatível com essa nova cultura, “pois se baseia na ideia de que possuir um ativo físico durante um longo período de tempo é algo valioso” (RIFKIN apud SIBILIA, 2008, p.85). Parte da sociologia entende as mutações por que passou a identidade contemporânea como reações ao desamparo deixado pela queda dessas estruturas:

De acordo com a perspectiva sociológica predominante, na medida em que não estamos mais localizados fixamente na sociedade por meio de suportes e enquadramentos tradicionais, somos levados a refletir – de forma contínua – sobre os papéis e as possibilidades sociais disponíveis, no processo de configuração de um eu valorizado, autêntico e coerente (ainda que aberto a sucessivas revisões). Questões fundamentais da existência no mundo moderno – Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? – se tornam ainda mais prementes para a auto-identidade na modernidade tardia. Esta condição ofereceria, por um lado, oportunidades ampliadas para a autonomia individual; por outro, intensificaria a sensação de ansiedade e risco vinculada à consciência mais aguda da precariedade das premissas e das instituições sociais da primeira modernidade (FREIRE FILHO, 2006, p.103-104).

O que explicaria o deslocamento do interior para o exterior na construção de um “eu” mutável, passível de revisão, é a centralidade do corpo e da imagem neste processo, em detrimento do “espaço interior da alma ou dos sombrios conflitos psíquicos” (SIBILIA, 2008, p.111). O movimento de buscar um sentido para si não é mais introspectivo, mas externalizado para que seja encontrado no reconhecimento alheio. Se o homem moderno se debruçava na leitura e na escrita, hoje as narrativas de si ganham outros formatos, virtuais, e o contato com a experiência do outro é mais acessado por meio de redes sociais. “Cada vez mais, é preciso aparecer para ser. Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do

campo da visibilidade – seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto próprio – corre o triste risco de não ser interceptado por olho algum” (Ibidem).

Nas práticas de visibilidade contemporâneas, esta tópica é subvertida, assim como o sentido de intimidade, que se volta para fora, num movimento de conquista de um olhar que lhe proporcione a visibilidade requerida, configurando todo um campo de cuidados com o que Ehrenberg (1995) denomina “aparência interior”. De lugar de recolhimento, a intimidade constitui-se em matéria assistida e produzida na presença explícita do olhar do outro (BRUNO, 2013, p.68).

Entre os valores que se erodiram com a proximidade do século XXI está o da privacidade. Para os que estão à frente das mudanças tecnológicas recentes, é interessante que acabe<sup>16</sup>. Convém para empresas como Facebook e Google que seus clientes optem pela disponibilidade completa de dados, informações ricas para fins mercadológicos. “Os indivíduos tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’” (DELEUZE, 1990, p.3). No entanto, percebe-se que ainda há um desconforto por sugestões inesperadas de compras, baseadas em padrões de navegação que pareciam privados. Busca-se algum conforto deste tipo no bloqueio de determinadas informações através das “configurações de privacidade”. Esse esforço pode ser observado, por exemplo, em convites como “chamar/tratar no *inbox*, *chat* ou *WhatsApp*”: ainda que não configure uma proteção do olhar dos administradores da rede, se oculta do olhar de outros internautas o que diz respeito à uma conversa particular.

Este seria um sinal de que a privacidade não acabou, mas que houve um remanejamento dos âmbitos público e privado nos tempos da *web*. Para estudiosos como Sherry Turkle, o espaço virtual também é capaz de prover espaços de “permanência” e, portanto, ambientes comunitários. “Com a continuidade vem a possibilidade de construir normas sociais, rituais, sentido. Aprende-se, aos poucos, na medida em que se estabelece uma cultura on-line, com experiências comuns, a confiar uns nos outros”<sup>17</sup>. “Fenômenos como o Wikileaks, as ações do grupo Anonymous e as diversas conexões entre as ruas e as redes digitais operadas pelos movimentos da primavera árabe [...] são exemplos expressivos desses processos coletivos recentes e em conflito com o que as mídias de

---

<sup>16</sup> Amanda Demetrio. “Privacidade é questionada por gurus: figurões da tecnologia sugerem mudança na mentalidade e conforto com compartilhamento”. Folha de S. Paulo (São Paulo), Informática. 21 de abril de 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/informat/fr2104201014.htm>>. Acesso em 22 de abril de 2017.

<sup>17</sup> Federico Casalegno. “Sherry Turkle: Fronteiras do real e do virtual”. Revista FAMECOS (Porto Alegre), nº 11, dezembro de 1999. Disponível em: <<http://gilbertoavila.pro.br/wp-content/uploads/bp-attachments/91/3057-10430-1-PB.pdf>>. Acesso em 9 de maio de 2017.

massa passaram a representar no âmbito da vida pública” (BRUNO, 2013, p.8). Mas é inegável que há um processo “anterior a este último” que resultou em uma “crescente penetração da esfera privada na cena pública comunicacional” (Ibidem).

De qualquer maneira, a “espionagem” intrínseca a se estar *online*, experiência por sua vez ininterrupta para o sujeito contemporâneo, é uma amostra de como as paredes se tornam irrelevantes como fronteiras da invasão pública (como se imaginava antigamente) – ainda que livros, jornais, o rádio e qualquer produção de conteúdo já representassem essa intromissão do mundo exterior em um interior (RILEY, 1999, p.11). A casa de hoje é uma “estrutura permeável, recebendo e transmitindo imagens, sons, textos e dados”<sup>18</sup> (Ibidem). Estar em casa não impede a comunicação ou a continuação do trabalho que se faz em uma empresa, por exemplo.

Modulou-se, no século XX, uma arquitetura que se adaptava a esse entendimento fluido, móvel, de sociedade: as casas de vidro, com decoração minimalista e sistema digital integrado. Ao contrário do esforço modernista de exteriorização da interioridade, a casa transparente procura diminuir ao máximo os vestígios humanos, escondê-los da vista (SIBILIA, 2008, p.82). Como uma interpretação dos novos tempos, este tipo de estrutura pode representar o narcisismo em que “o dia a dia se transforma em um reflexo infinito entre voyeurismo e exibicionismo”<sup>19</sup> (RILEY, 1999, p.17). De um ponto de vista mais positivo, seria também a imagem da vida permeada por redes: a quebra do isolamento e a compreensão da existência íntima como uma extensão das atividades da cidade. Os moradores dessas casas são vistos por câmeras e por outros cidadãos, e não acham a exposição tão ameaçadora (Idem, p.16-18).

Contudo, sabemos que tal modelo é bastante restrito. A transparência remete, para muitos, a um “clima de insegurança” (FREIRE FILHO, 2009, p.3), um sentimento que se atrelaria ao estereótipo do burguês da atualidade, que cultivava uma “imaginação – e memória – de segurança” (BROWN, 2008, p.11). Para o psicanalista Christian Dunker, a intolerância com a diferença, um valor indissociável da relação com o outro, pode ser representado através do sistema social dos condomínios: “O condomínio brasileiro tem uma conformação que vem das capitânicas hereditárias, tem uma função de defesa [...] Você

---

<sup>18</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “Today, the private house has become a permeable structure, receiving and transmitting images, sounds, text, and data”.

<sup>19</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “It is, perhaps, tempting to interpret these contemporary attitudes as simple narcissism, through which daily life becomes an endless reflex between voyeurism and exhibitionism”.

começa a criar uma mentalidade paranóica. O outro vira um bicho potencialmente perigoso e isso gera um sofrimento característico”<sup>20</sup>.

Dunker reconhece que “hoje há uma consciência clara, ascendente, de que o condomínio é uma forma de vida envelhecida, que está sendo questionada”. Mesmo que a significância social desses símbolos e da burguesia como classe tenha perdido a importância, para Brown, a mitologia dos valores da classe continua presente. A autora teoriza uma característica que Rybczynski observa numa incursão pelas grifes de design de interiores: um desejo por uma vida que não existe mais, a evocação de outras épocas através do simbolismo de *desings* antigos para móveis e eletrodomésticos. Nas amostras de ambientes, não há ferramentas tecnológicas. A ideia não é representar com fidelidade um período histórico, mas trazer as atmosferas de conforto e domesticidade que estão associadas a outros tempos, e são aparentemente escassas no nosso (RYBCZYNSKI, 1987, p.9-13). Esses sentimentos estão atrelados a tempos áureos de estabilidade dos valores da burguesia, motivos que suscitariam essa nostalgia, materializada no âmbito doméstico (BROWN, 2008, p.16).

Mais do que nunca, tratando-se de tempos espetaculares, é evidente que o ato da habitação é encenado como uma experiência imagética, através do que se chama de “estilo de vida” (RICE, 2007, p.115). Para escolher ou montar um que lhe agrade, o sujeito contemporâneo provém de “uma variedade fenomenal de recursos materiais e simbólicos, selecionados, interpretados e disponibilizados pela publicidade, pelo marketing, pela indústria da beleza e da moda e pelos sistemas de comunicação globalizados” (FREIRE FILHO, 2006, p. 104). Como elemento fundamental deste fenômeno, o cultivo do interior doméstico pode ser compreendido como “parte da busca dos indivíduos por ‘segurança ontológica’, já que permite associar o número crescente (e potencialmente desorientador) de opções de bens, serviços e lazer a um padrão mais ou menos ordenado, significativo e socialmente inteligível” (Idem, p.104).

O que diferencia estes símbolos materiais dos que foram exaltados nos séculos XVIII e XIX, com a proeminência da sociedade industrial? Para a burguesia antiga, os objetos tinham uma grande dimensão afetiva (BROWN, 2008, p.7). Hoje, os objetos continuam como uma linguagem para comunicar a si mesmo, mas são recursos lançados de

---

<sup>20</sup> Leonardo Cazes. “Christian Dunker analisa mal-estar social provocado por condomínios”. Jornal O Globo. Cultura. 1º de julho de 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/christian-dunker-analisa-mal-estar-social-provocado-por-condominios-19621607#ixzz4I2yXZsnZ>>. Último acesso em 20 de junho de 2017.

maneira mais passageira e substituível, como a “auto-identidade” da pós-modernidade. Para Brown, trata-se de uma evolução de uma mesma “imaginação consistente da vida que pode ser chamada de burguesa” (Ibidem): uma íntima relação entre indivíduo e espaço doméstico, habitado por objetos que transcendem a materialidade para evocarem imagens. Fazendo uso dessas ferramentas, “nossas casas se convertem em belos cenários – de preferência, um décor mutante ou mutável – onde transcorrem nossas intimidades visíveis como filmes de não-ficção” (SIBILIA, 2008, p. 84)

### 3 DOCUMENTÁRIO

É evidente, nos dias de hoje, uma “atração cada vez maior pelo ‘real’ em diversas formas de expressão artísticas e midiáticas” (LINS; MESQUITA, 2008, p.8). A TV extrai dessa modalidade de representação boa parte do seu êxito econômico, enquanto *digital influencers* lucram com o compartilhamento de suas experiências pessoais. Ainda que exista uma gama de possibilidades dentro deste tipo de produto cultural, também se pode notar que temas anteriormente circunscritos ao âmbito da vida privada são matéria prima fértil para essas produções midiáticas: “convertem em entretenimento público assuntos, emoções e relações interpessoais outrora circunscritas ao ambiente doméstico, ao confessionário religioso ou ao consultório terapêutico” (FREIRE FILHO, 2009, p.3).

É interessante, e totalmente compreensível, que muitos dos programas que se encaixam no conceito de *reality TV show*<sup>21</sup> sejam encenados no ambiente doméstico. “A ideia de que a vida cotidiana é dramaticamente cativante, que ela é fascinante simplesmente nos seus limitados detalhes rotineiros, é uma das grandes concepções revolucionárias da história moderna” (EAGLETON apud ANDACHT, 2005, p.104). Especificamente, a “casa mais vigiada do país” do Big Brother Brasil (Rede Globo), ou a literal destruição de uma casa insatisfatória em “Extreme Makeover” (Discovery Home & Health) – e sua versão brasileira menos radical, “Lar Doce Lar”, quadro do “Caldeirão do Huck” (Rede Globo). Nesses e em muitos outros formatos, “pessoas comuns abrem – voluntária e penhoradamente – as portas de sua casa, seus armários, sua alma ou seu coração para a intervenção de peritos com autoridade já sedimentada ou ascendente”

---

<sup>21</sup> Define Rocha: “Embora o formato mais associado à reality TV seja o reality show, ela não se restringe a ele e transporta, para a programação em geral, estilos e técnicas que visam tornar seus textos mais e mais reais. Daí a referencialização da produção televisiva como um todo, pois se busca um efeito de máxima realidade no que é veiculado, o que leva à simulação” (ROCHA, 2009, p.2).

(Idem, p.8). E, do outro lado, “a audiência parece ansiar, de fato, por vislumbres objetivos (não roteirizados ou arquitetados) do subjetivo – *stripteases* da alma, realizados dentro de simulações (inteiramente rastreadas) de espaços domésticos” (Idem, p.7)<sup>22</sup>. A dualidade entre emissor e receptor constitui-se, portanto, como a emissão de imagens de determinadas casas a serem recebidas por pessoas que também estão em casa:

A televisão atua como uma janela indiscreta, cuja vidraça se acomoda na tela de cristal que capta a realidade e reexibe-a em versão midiática. Uma versão que traduz a vida cotidiana como espetáculo e expõe a vida privada de anônimos em público. Os anônimos representam milhões de telespectadores que, dessa forma, assistirão a si mesmos. Trata-se de uma estratégia que legitima a TV como mídia doméstica. Na verdade, nada mais adequado. Como mídia doméstica, a TV deve se voltar para o espaço da vida privada do telespectador e esse espaço, comumente preservado do olhar de estranhos, é fundido ao espaço da vida pública para se tornar a vedete da televisão. Surge o espaço privado-público, o carro-chefe da programação (ROCHA, 2009, p.4).

Programas como Big Brother evidenciam a complexidade desse “espaço privado-público”: em um local privado – comprado e financiado por uma emissora – e visível para infinitos espectadores, “numa área onde as pessoas estão normalmente protegidas da exposição por barreiras audiovisuais” (ANDACHT, 2005, p.104), enquanto convivem com outras com quem não dividem qualquer vínculo para além do artificialmente criado para o programa, e por isso mesmo irão travar embates comuns às relações sociais. Nesse aspecto, é uma esfera pública mediada (DOVEY, 2008, p.250), mas com a inclusão fundamental dos hábitos da esfera privada.

Nas palavras de Freire Filho, “a estrutura discursiva e narrativa desse tipo de programa promove, em nome da autenticidade e do senso de completude, uma total fusão entre essência e aparência, interior e exterior” (2009, p.10) – este último aspecto, latente na discussão sobre a casa no último capítulo. Podemos comparar esta compreensão com a definição de Debord para o “espetacular integrado”: “o espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la”. Como podemos ver, o fenômeno da transmissão da intimidade na TV não é muito diferente da exposição deliberada de si mesmo nas plataformas digitais. Se

---

<sup>22</sup> Vale apontar a conexão das presenças dos “experts” com as formas de monitoramento e adestramento que mencionamos neste trabalho como parte da formação do ambiente doméstico moderno: “A participação dos especialistas midiáticos ajuda, todavia, a harmonizar aspirações de autonomia e responsabilidade privada com imperativos governamentais neoliberais de controle à distância” (ROSE apud FREIRE FILHO, 2009, p.9). Da mesma forma, quando o cenário do programa é montado exclusivamente para ele, há mais uma razão para que as casas sejam escolhas usuais: são espaços fechados, rastreados, monitorados. Quando um reality é filmado em uma floresta ou ilha deserta, por exemplo, é necessário que essa característica se mantenha (DOVEY, 2008, p. 247).

uma estimula a outra, ou se ambas são produtos maiores de uma tendência histórico-cultural, fica a dúvida. De qualquer maneira, é evidente também uma integração entre plataformas: a TV estimula o engajamento com o produto televisivo também no mundo online, e a audiência responde nessa linguagem. Quando Freire Filho fala da forte proposta de autenticidade nesse tipo de programação, também podemos relacioná-la aos discursos de *youtubers* sobre si mesmos, por exemplo. No entanto, sabemos que, pelo menos no caso televisivo,

Enquanto produtores de TV e editores executivos não estão adotando ou imitando deliberadamente essas metodologias, o impulso de simular se incorporou em todos os níveis do processo de produção. A tentativa de registrar a realidade social foi completamente engolida pelo impulso de simular a realidade social em modelos performáticos [...] A TV factual se deslocou da observação direta empírica para a observação de simulações de situações sociais<sup>23</sup> (DOVEY, 2008, p.246).

Dado este panorama dos níveis que alcançaram a representação – ou simulação, no entendimento de Jean Baudrillard<sup>24</sup>, sem substância a ser referida – do real na contemporaneidade, introduzimos o documentário, o cinema que trabalha com a realidade. Não poderia ser, de maneira alguma, uma atividade alheia a outros modos de filmagem do real. Inclusive, porque precisa de pessoas que estão inseridas nesse contexto (LINS; MESQUITA, 2008, p.46). “Filmar hoje é, portanto, entrar em um turbilhão de imagens, imiscuir-se no fluxo midiático de representações, confrontar-se com essa espécie de ‘meio ambiente’ contemporâneo” (Ibidem). A equipe de filmagem de *Edifício Master* (2002), dirigido por Eduardo Coutinho, experimentou essa influência “externa” de outros aparatos midiáticos ao adentrar em um condomínio de classe média em Copacabana, bairro da zona sul do Rio de Janeiro:

Com os moradores do Master, as dificuldades surgiram particularmente do embate com os chamados *reality shows* e os programas sensacionalistas e de variedades, cuja lógica dominante é a exposição da intimidade. As existências banais que se acumulam no Master, desprezadas pelo telejornalismo, encontram alguma possibilidade de

---

<sup>23</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “While TV producers and commissioning editors are not setting out to deliberately adopt or mimic these methodologies, the impulse to simulate has embedded itself at every level of the production process. The attempt to record social reality has been completely swallowed by the impulse to simulate social reality in performative models. Factual television practices have by and large abandoned empirical observation that rested upon the lack of relationship between observer and observed and replaced it with the observation of simulated situations that only exist because of the intervention of the TV production. Factual TV has moved from direct empirical observation to the observation of simulated social situations”.

<sup>24</sup> “Simulacros e Simulação” (1981).

reconhecimento nesses outros programas. Houve momentos nos quais foi preciso defender o entrevistado dele mesmo, em que a lógica do pior se impôs, o que se ouviu foi a pior história, a maior desgraça, a grande humilhação. Porque o desejo dos moradores, em muitos casos, é o de escapar do isolamento, ganhar visibilidade a qualquer preço. O confronto com este tipo de exibicionismo, indissociável do voyeurismo do espectador, é incontornável e transformou-se hoje em imperativo para o documentário. “Desprogramar” o que estava previsto, produzir furos nos roteiros preestabelecidos, se ocupar do que ficou de fora dos espetáculos de telerrealidade, como escreve Jean-Louis Comolli – tarefas que se impuseram como “programa mínimo” desse documentário de Coutinho (Idem, p.49)

Sendo *Edifício Master* um filme inteiramente rodado em apartamentos, este relato evidencia um esvaziamento do sentido da casa tal qual discurramos até aqui: nos parâmetros modernistas, os moradores teriam no ambiente doméstico uma proteção do exterior, e da mesma forma, uma tendência individual de receio com a exposição, se resguardando com posicionamentos contidos. Hoje, ao contrário, essas personagens estão habituadas aos códigos da exposição e até atuam a favor dela. Não se protegem dos outros, dos intrusos que irão projetá-los para o mundo; a equipe de filmagem é que os defendem deles mesmos, da imagem que capturam.

Então, o que está de fora dos “espetáculos de telerrealidade”? Como a intimidade e o privado podem ser explorados no documentário? É importante observar: o interesse deste trabalho não é examinar os referidos produtos espetaculares, mas sim o fazer documentário no momento histórico desses produtos, um contexto de intensa exposição do privado. Em um tempo em que a casa perdeu sua significância, ainda que conserve certo simbolismo, este ambiente ainda tem algum efeito narrativo para o documentário? Isso chegou a se concretizar em algum outro período temporal ou movimento do documentário? Essas são algumas questões que abordaremos neste capítulo.

### **3.1 Definições**

Devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso objeto a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. [...] Por outro lado, não há como negar a persistência de uma tradição – uma espécie de instituição virtual constituída por diretores, produtores e técnicos que se autodenominam



documentaristas [...] De fato, estamos diante de um 'regime' de fácil constatação empírica - qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos saberá responder se aquilo a que está assistindo é ou não um documentário. (DA-RIN, 2004, p.18).

Na urgência de uma síntese, o documentário pode ser descrito imprecisamente como um “conceito vago” (NICHOLS, 2008, p.48) para um “objeto ‘absolutamente desorientador’” (PLANTINGA apud MOREIRA SALLES, 2005, p.57). NICHOLS defende que não é uma definição mais fácil do que a de “amor” ou “cultura”, mas como esses dois conceitos, “o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda”. Esta distinção também se mostra, muitas vezes, intrincada.

A última constatação deste trecho da introdução de *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, transcrito acima, pode se revelar não sendo tão simples assim. Este espectador distraído pode se deparar com exemplos complexos, tais quais *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho, que joga com a veracidade e autoria de depoimentos; *Zelig* (1983), de Woody Allen, uma biografia delirante em molduras rígidas de narração científica; um episódio de “Globo Repórter”, guiado por uma voz em *off* em uma investigação jornalística; ou um filme de Cao Guimarães, como exibidos em Bienais e outros ambientes da arte contemporânea. Ao propormos essa programação fictícia, já recortamos bastante o alcance dos limites difusos e confusos do documentário, considerando as dimensões deste campo. O que este espectador imaginário identificará como documentário? O segundo exemplo parece mais simples: após um estranhamento inicial – para uma pessoa que não conhece a figura de Allen – será observado que o absurdo da narrativa só pode ser uma história inventada, ficcional, ainda que apresentada por meio de uma série de artifícios que, a princípio, remeteram a outra coisa – a aparência de não-ficção.

Filmes que usam códigos narrativos e estéticos associados ao documentário, como *Zelig*, se aproximam de uma credibilidade de realidade que foge à não-ficção. “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2008, p.20). Outro *mockumentary*, ou “pseudodocumentário”, *A bruxa de Blair* usa um formato tradicionalmente documental para potencializar o medo e dar à ameaça-título contornos aparentemente reais (Idem, p.18 e 50). O simples uso de algumas normas e convenções estilísticas já garantem este efeito, como “o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os

cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme” (Idem, p.54). Essas características são maleáveis, podendo o uso de atores desconhecidos, por exemplo, garantir a impressão de que não-atores estão em cena.

Há, historicamente, uma correlação entre imagem e realismo<sup>25</sup>, reforçada com o advento da fotografia. Qualquer registro da câmera, por mais fantasioso que seja, tem um objeto indicial que lhe permite o aspecto de documento histórico (PLANTINGA apud MOREIRA SALLES, 2005, p.62). Atendo-nos ao cinema, em 1907 Henri Bergson fala da “ilusão cinematográfica”: “Com efeito, o cinema opera com dois dados complementares: cortes instantâneos, que chamamos imagens; um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe ‘no’ aparelho e ‘com’ o qual fazemos desfilarem as imagens” (BERGSON apud DELEUZE, 1983, p.9-11). Mas havia uma distinção entre as ilusões da ficção e da não-ficção, ou os filmes “de estúdio” e os que lidam com “material natural”, como definiu John Grierson (GRIERSON, 1932, p.20), “idealizador e principal organizador do movimento do filme documentário, que se desenvolveu na Inglaterra a partir de 1927” (DA-RIN, 2004, p.55). No ensaio-manifesto “Primeiros princípios do documentário”, ele fala sobre essa diferença:

Acreditamos que os materiais e histórias extraídos da realidade bruta podem ser melhores (mais reais num sentido filosófico) do que as obras encenadas. O gesto espontâneo tem valor especial na tela. O cinema tem uma capacidade sensacional de salientar o movimento que a tradição ou o tempo tornou ameno. Seu retângulo histórico revela sobretudo movimento; rende-lhe sua amostra máxima no espaço e no tempo. Acrescente-se a isso que o documentário pode alcançar uma intimidade de conhecimento e resultado impossíveis à coreografada mecânica do estúdio e às imaculadas interpretações do ator metropolitano (GRIERSON, 1932, p.23).

Ao mesmo tempo, Grierson defende uma “intenção criativa” para as imagens filmadas, como convém ao seu projeto pedagógico para o cinema: “Fotografa-se a vida natural, mas também, pela justaposição de detalhes, cria-se uma interpretação dela”. (GRIERSON, 1932, p.25). Nessa contraposição entre “material real” e interpretação reside o problema clássico do documentário, porque diz respeito, também, ao que o espectador espera dele – sobre isso, falaremos mais adiante. Ainda que a visão do documentário como

---

<sup>25</sup> Uma boa leitura para se aprofundar neste tema é o livro “Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX”, de Jonathan Crary.

uma reprodução objetiva do real tenha sido poucas vezes defendida “pelos próprios diretores de documentário” e seja mais “resultado do senso comum, de certos meios jornalísticos e também da crítica desinformada” (MOREIRA SALLES, 2005, p.60), essa dualidade dificulta qualquer definição.

Há casos óbvios no documentário em que a expectativa de autenticidade foi contrariada. Considerado o primeiro documentário da história, *Nanook, o esquimó* (1922) (DA-RIN, 2004, p.53), teve sua encenação francamente explanada pelo diretor Robert Flaherty. Em diversos documentos, comenta a sua relação com o personagem-título, um “homem nativo” plenamente consciente dos fatores que implicam um processo de filmagem. No ensaio “Como filmei ‘Nanook, o esquimó’”, o autor se atém a uma longa jornada infrutífera para a caça de um urso, cujo único pretexto era obter uma boa imagem para o filme. A expedição foi sugerida pelo próprio Nanook. “Mas digamos que um sujeito ranzinza soprasse a história no ouvido do espectador. É possível que ele, espectador, encarasse a revelação como uma quebra de contrato – e se não do contrato inteiro, de algumas das suas cláusulas” (MOREIRA SALLES, 2005, p.60). Quando este tipo de *making of* não é revelado, seja em ensaios como de Flaherty ou no decorrer do filme – como se tornou comum após maio de 1968, com a tendência ao autorreflexivo (DA-RIN, 2005, p.169) – a interferência do autor pode ser mais sutil. Enquadramentos e discursos podem passar despercebidos quando aceitamos o mundo do filme como real, um tipo de credulidade diferente da dos filmes de ficção:

Entretanto, na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário *re*-apresenta o seu mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re*-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da *representação* (NICHOLS, 2008, p.66-67), grifos do autor.

Não quer dizer, no entanto, que o público do documentário é ingênuo e fadado a ser enganado. Para Nichols, geralmente “entendemos e reconhecemos que um documentário é um *tratamento criativo* da realidade, não uma transcrição fiel dela” (Idem, p. 68).

Inclusive, é o que esperaríamos dele, por recorrermos não a arquivos brutos, mas às narrativas documentais: “É isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também” (Idem, p.27), já que “quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele” (Idem, p.20).

Como diz Jean-Louis Comolli, já faz tempo que o espectador não pode ser considerado inocente. Em um mundo permeado pelo espetáculo e publicidade, “passamos da suspeita à desconfiança” (COMOLLI, 2006, p.11). Mesmo assim, o cinema não permite que o espectador se desvencilhe do convite à crença: “Crer, não crer, não mais crer, crer apesar de tudo que desmente a crença – são as questões do cinema” (Ibidem). Portanto, “para ser espectador é preciso aceitar crer no que vemos; e para sê-lo ainda mais seria preciso começar a duvidar – sem deixar de crer” (Ibidem). Nessa ambigüidade,

Esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. Adivinhamos uma oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e uma representação sobre ela. Essa expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme (NICHOLS, 2008, p. 68).

Após considerar as inevitáveis interferências e interpretações no fazer do documentário, voltamos à questão primeira deste subcapítulo, as definições. No que diz respeito a uma definição de gênero, algumas leituras críticas consideram que não é possível distinguir o documentário como não-ficcional. Sua manufatura o condenaria ao mesmo campo dos filmes de ficção (MOREIRA SALLES, 2005, p.65):

Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer (DA-RIN, 2005, p.222).

“Godard é um dos que não acreditam nesta oposição: 'todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção’” (DA-RIN, 2005, p.17). Os dois tipos de filme podem se propor à mesma coisa. A representação do mundo histórico, que Nichols distingue como objeto primordial do

documentário (NICHOLS, 2008, p.47), também é passível de ser evidenciado em filmes como *A batalha de Argel* (1966), que reproduz fatos que efetivamente ocorreram (MOREIRA SALLES, 2005, p.65). Nichols defende que o impacto emocional das imagens dos fatos em si é maior (NICHOLS, 2008, p.69). Mas, se o uso de “material natural” distingue o documentário da ficção, escolas como o neorealismo italiano mostraram que é possível fazer um filme ficcional com elementos não-ficcionais.

Repetimos a afirmação de Silvio Da-Rin no início deste capítulo: “Devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico” (DA-RIN, 2004, p.18). Mas para além do âmbito do estudo científico, esta pluralidade do documentário pode ser vista não como um problema a ser resolvido, mas algo a ser celebrado como o que há de propriamente fascinante no gênero. O livro *A verdade de cada um*, organizado por Amir Labaki, se propõe a iluminar esses diferentes e às vezes divergentes entendimentos sobre o fazer documentário, ressaltando a frequência com que documentaristas se viram impelidos a explicar ou refletir sobre o ofício. Há algo que permite que todos estejam em uma mesma coletânea:

As diferentes tendências que, ao longo da história do cinema, foram identificadas com este nome tão difícil de definir, não constituem um único e mesmo objeto, mas diferentes objetivações do documentário. Cada uma delas possui seu percurso peculiar, suas plataformas estéticas, sua crítica às práticas consideradas superadas e seu resgate de antecessores. O que mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição (DA-RIN, 2004, p.19)

### **3.2 Público e privado no documentário**

Ao listar alguns filmes que desafiam as fronteiras entre ficção e não-ficção – tanto filmes tidos como documentários quando os declaradamente fantasiosos –, Nichols menciona o que ele considera a “premissa subjacente ao documentário: experimentamos uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos” (NICHOLS, 2008, p.18). Essa frase contém dois espectros: “a vida dos outros” e o “mundo histórico”, privado e público em uma mesma premissa. Assim, questionamos: como o documentário lida com essa dualidade? Há um foco primordial que o interessou mais em anos de tradição cinematográfica? É preciso delimitar que falamos do aspecto temático. O financiamento

público ou privado, embora seja um imperativo fundamental na construção das narrativas político-sociais no documentário, não é o foco deste capítulo.

Subjetividade e identificação são exploradas com muito menos frequência no documentário do que na ficção. Questões de objetividade, ética e ideologia se tornaram a marca do debate sobre documentário, enquanto questões de subjetividade, identificação e gênero, as marcas das narrativas de ficção (NICHOLS apud RENOV, 2004, p.24).<sup>26</sup>

A afirmação acima, presente no livro *Representing Reality*, de 1991, foi revista por Nichols três anos depois em *Blurred Boundaries*, de 1994. O que mudou em tão pouco tempo? Como aponta Renov, foi durante a década de 1990 que a produção documentária se voltou para o sujeito, tornando-o assunto nobre no documentário. O autor trabalha especificamente com a modalidade da “autobiografia em filme e vídeo”<sup>27</sup> (RENOV, 2004, p.11), isto é, filmes em primeira pessoa, a autofilmagem. Não têm, necessariamente, a pretensão de abranger uma vida inteira, mas necessariamente buscam uma refração do próprio documentarista, que procura lidar ele mesmo e a sua história (Idem, p. 13). Por este último aspecto, Renov reconhece nesses documentários uma “ferramenta para conciliar um testemunho público libertador e terapia privada” (Idem, p.16)<sup>28</sup>.

O motivo prático mais significativo para o boom de documentários nesse formato nos últimos anos é a democratização da tecnologia. Enquanto câmeras baratearam e o uso da Internet se tornou mais acessível, novas plataformas para a autoexpressão se multiplicaram e novas audiências se formaram (Idem, p.12) Filmar e editar de maneira independente se torna cada vez mais possível, fácil e barato – o orçamento do documentário norte-americano *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, exibido no Festival de Cannes em 2004, foi de U\$218<sup>29</sup>. De um ponto de vista mais amplo, também podemos aliar o foco do documentário no sujeito autobiográfico como uma das conseqüências das transformações entre público e privado que observamos no último capítulo. Paula Sibilía inclui a tendência a este tipo de documentário ao lado de outros fenômenos representativos de “uma cultura do individualismo cada vez mais depurada”

---

<sup>26</sup> Traduzido pela autora. Original do inglês: “Subjectivity and identification are far less frequently explored in documentary than in fiction. Issues of objectivity, ethics and ideology have become the hallmark of documentary debate as issues of subjectivity, identification and gender have of narrative fiction”.

<sup>27</sup> Traduzido pela autora. Original do inglês: “Autobiography in film and vídeo”.

<sup>28</sup> Tradução da autora. Original em inglês: “[...] filmic/videographic autobiography has become a tool for coupling liberatory public testimony and private therapy”.

<sup>29</sup> Ian Youngs. “Micro-budget film wows Cannes”. BBC News (Inglaterra). 18 de maio de 2004. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3720455.stm>>. Acesso em: 26 de maio de 2017.

(SIBILIA, 2008, p. 69) e do “desejo de evasão da própria intimidade, uma vontade de se exibir e falar de si” (Idem, p.77) – inserção da qual Comolli fatalmente iria discordar:

[...] o fato de os novos diários íntimos serem publicados na internet não é um detalhe menor, pois o principal objetivo de tais estilizações do *eu* consiste precisamente em conquistar a visibilidade. Em perfeitas sintonia, aliás, com outros fenômenos contemporâneos que se propõem a escancarar a minúcia mais privada de todas as vidas ou de uma vida qualquer: dos *reality shows* às revistas de celebridades, dos *talk shows* na televisão à *proliferação de documentários em primeira pessoa*, do sucesso das biografias no mercado editorial e no cinema à crescente importância da imagem cotidiana nos políticos e em outras figuras famosas. (Idem, p.75, grifo nosso)

Antes da inclusão digital, porém, esta modalidade de filme se mostrou presente e relevante através de outras tecnologias facilitadoras para a época, como o videotape. *Lost, lost, lost* (1975), de Jonas Mekas, é um exemplo entre tantos outros. E, ao fazermos o recorte do documentário em primeira pessoa, não significa, tampouco, que excluímos que o sujeito esteve ausente de outros tipos de documentário. Como vimos, a interpretação intrínseca à direção e edição constitui por si só a presença da visão particular, subjetiva, do documentarista. De outra forma, a subjetividade *do outro* também foi objeto principal de documentários motivados pelo puro interesse humano contido no personagem – mas no formato mais próximo do documentário clássico, “eu falo deles para você” (NICHOLS, 2008, p.40), como no caso de *Grey Gardens* (1975) e muitos documentários brasileiros.

No entanto, Renov acredita que houve uma proposital e persistente “repressão da subjetividade”<sup>30</sup> na tradição documentária, movida por fatores ideológicos (RENOV, 2004, p.18): “o domínio da não-ficção foi tipicamente abastecido por uma preocupação com a objetividade, uma crença de que o que era visto e ouvido deveria reter a sua integridade como uma fatia plausível do mundo social” (Idem, p.17). Mais do que uma ideologia estética e narrativa, este princípio conteria a intenção de produzir efeitos sociais: “De que outra maneira pode-se persuadir os espectadores a depositar a sua crença, produzir ‘evidências visíveis’, e até induzir a ação social?”<sup>31</sup> (Ibidem). Portanto, quando falamos de um cinema que tenta isolar o subjetivo, é preciso reconhecer o enaltecimento do seu

---

<sup>30</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “The repression of subjectivity has been a persistent, ideologically driven fact of documentary history; yet subjectivity has never been banished from the documentary ranks”.

<sup>31</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “But the domain of fiction was typically fueled by a concern for objectivity, a belief that what was seen and heard must retain its integrity as a plausible slice of the social world. How else to persuade viewers to invest belief, to produce ‘visible evidence’, and even induce social action?”.

oposto, a objetividade, como um fomento à credibilidade – falamos no último capítulo da grande importância desse valor na tradição do documentário. Com efeito,

Um relacionamento privilegiado com a realidade social é uma das principais reivindicações do discurso tradicional do documentário. O clássico de Barnouw, *Documentary: A history of the Non Fiction Film* (1974) emana o engajamento social apaixonado dos cineastas do século XX. Documentários do período heróico do modernismo e do incendiário final dos anos 1960 eram tanto sobre mudar o mundo quanto sobre observá-lo. Nichols resume esta tradição em sua conhecida posição de que o documentário nos oferece argumentos sobre o nosso mundo compartilhado, posicionamentos sobre o mundo que são feitos como parte da práxis social. Documentários são equivalentes a outros ‘discursos de sobriedade’ que modelam a realidade social, como a ciência, a lei, a educação. (DOVEY, 2008, p.248)<sup>32</sup>

Quando falamos em “discurso tradicional”, compreendemos que “a conexão Flaherty-Grierson instituiu o documentário clássico” (DA-RIN, 2004, p.136). Flaherty representa a mudança essencial que faz de *Nanook, o esquimó* não apenas um filme de viagem como tantos outros de sua época, mas sim uma narrativa construída com perspectiva dramática e voltada para a observação de comunidades distantes, distinguindo-se dos *travelogues* explicativos, centrados na figura do explorador do exótico (DA-RIN, 2004, p.46). Por sua vez, ao definir o modelo de documentário ideal, John Grierson apóia-se em Flaherty, reconhecendo que ele havia “elevado a tradição romântica do filme de viagem em um grau, ao introduzir a dramaticidade. Mas era preciso elevá-la em mais um grau para dotá-la de uma finalidade social” (Idem, p.75). Além de deixar o “escapismo” (GRIERSON, 1932, p.25) dos destinos naturais e voltar-se para a dura realidade urbana, o documentário deveria deixar os “conflitos de ordem pessoal, psicologismo e introspecção”, “elementos incompatíveis com os objetivos de um cinema comprometido com a educação cívica e com a integração social” (DA-RIN, 2004, p.75):

Pode-se, tal como Flaherty, adotar um formato narrativo, passando, à maneira antiga, do indivíduo ao ambiente, ao ambiente transcendido ou não transcendido, às conseqüentes honras do heroísmo. Pode-se também não estar tão interessado no individual. Pode-se pensar que a vida

---

<sup>32</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “A privileged relationship to social reality is one of the leading ‘claims’ of the traditional discourse of documentary. A work like Barnouw’s classic *Documentary: A History of the Non Fiction Film* (1974) is redolent with the passionate social engagement of twentieth-century filmmakers. Documentary film in the heroic period of modernism and in the incendiary late 1960s was as much about changing the world as it was observing it. Nichols sums up this tradition in his well-known position that documentary presents us with arguments about our shared world, propositions about the world that are made as part of a process of social praxis. Documentaries are akin to other ‘discourses of sobriety’, science, the law, education, that shape social reality”.



individual não é mais capaz de seccionar a realidade em camadas transversais. Pode-se acreditar que suas cólicas particulares não são de nenhuma importância num mundo governado por forças complexas e impessoais, e concluir que o indivíduo como figura dramática autossuficiente está fora de moda. [...] Neste caso, pode-se sentir que queremos o drama em termos de algum corte transversal da realidade que irá revelar a natureza essencialmente cooperativa ou massificante da sociedade: deixar que o indivíduo encontre suas honras na investida das forças sociais criativas (GRIERSON, 1932, p.25-26).

A tentativa de isolar o personagem e suas questões individuais motivou embates ideológicos não somente no movimento do documentário inglês dos anos de 1930, mas também na Rússia soviética no mesmo período (DA-RIN, 2004, p.83-84). Grierson tinha afinidade pela produção russa da década de 1920 por sua montagem e pelo uso do cinema para fins propagandísticos, mas também pela “estreita relação entre escolha do tema e finalidade social” (Idem, p.77). Essas características do documentário russo são o produto de uma busca por servir às “aspirações revolucionárias do momento” (NICHOLS, 2008, p.182) e propagar os valores da nova sociedade comunista. Mais do que uma representação, o cinema deveria ajudar a construir “uma nova realidade visual, e com ela, uma nova realidade social” (Ibidem) “que contrariava a concepção individualista do herói burguês” (EISENSTEIN apud DA-RIN, 2004, p. 84):

A revolução soviética de 1917 difundiu uma ideologia coletivista que se opunha frontalmente ao individualismo. Os diretores russos haviam superado o psicologismo do drama burguês, seja através do uso de personagens individuais para expressar o espírito da massa, como em *Mãe* (Pudovkin, 1926), seja ao modo Eisenstein (*A greve*, 1924; *O Encouraçado Potemkin*, 1926; e *Outubro*, 1928), que converteria a massa em protagonista (DA-RIN, 2004, p.76-77).

Embora classificado como um cineasta de ficção por gerações posteriores, Eisenstein não teve seu trabalho separado com muita veemência do documentário “mais manifestadamente puro” do seu contemporâneo Dziga Vertov (NICHOLS, 2008, p.182). Se às vezes usava atores, instituíam neles o método da *tipagem*, um esforço para que os personagens fossem mais “tipos” do que sujeitos com características individualistas. Na Conferência dos Trabalhadores do Cinema Soviético de 1935, cineastas atacaram o método – preferindo o uso de atores profissionais – e a negação da construção de personagens com os quais a platéia pudesse obter alguma identificação. O conflito na narrativa cinematográfica entre massa e indivíduo não era tão simples quanto poderia parecer, como escreveu Eisenstein em 1934:

Nenhum cinema refletira antes uma imagem da ação coletiva. Agora a concepção de coletividade deveria ser retratada. Mas nosso entusiasmo produziu uma representação unilateral das massas e do coletivo; unilateral porque coletivismo significa o desenvolvimento máximo do indivíduo dentro do coletivo, uma concepção irreconciliavelmente oposta ao individualismo burguês. Nossos primeiros filmes de massa omitiram este significado mais profundo (EISENSTEIN apud DA-RIN, 2004, p.84).

A imagem da massa ou “ação coletiva”, e especialmente, da classe operária e das greves, foi extensamente documentada nas décadas de 1920 e 1930 em países tão diversos quanto Rússia, Inglaterra, Estados Unidos, Japão, Países Baixos e França (NICHOLS, 2008, p.189) – uma geração marcada por uma crise econômica mundial (RENOV, 2004, p. 19). As primeiras décadas do documentário foram de um cinema fortemente engajado e que, no caso de coletivos como o Worker’s Film and Photo League, “dava poder de participação, que buscava contribuir com os movimentos sociais radicais [...] e construir a comunidade com base no povo e na oposição, e não de cima para baixo, orquestrada pelo governo” (NICHOLS, 2008, p.189). O aspecto coletivo estava na temática, no engajamento participativo do objeto e na produção em grupo, dimensões representativas dos ideais que estavam em voga.

Esta característica se tornaria ainda mais forte nas décadas de 1960 e 1970, quando o documentário ficaria em especial evidência como uma ferramenta política para o ativismo popular (Idem, p.192). Proliferaram empreendimentos de documentário colaborativo, que procuram, em vez de um enaltecimento individual da autoria, uma identidade conjunta: nos Estados Unidos, por exemplo, Newsreel, Raindance, Top Value Television, Ant Farm, Video Free America; na França, o SLON de Chris Marker e o Groupe Dziga Vertov, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin; entre outros (RENOV, 2004, p.20). “Eles não têm créditos individualizados. O trabalho era coletivo e a ideia de uma visão artística individual vinha em segundo lugar em relação ao compromisso do grupo com uma postura política radical” (NICHOLS, 2008, p.193).

As tendências dos anos 1920 e 1930 de “representar a ‘história baixo para cima’ – do ponto de vista dos marginalizados e expropriados” voltam “de maneira mais nítida” (Idem, p.192). O momento é conhecido por outras reivindicações políticas, que demandariam outra forma de representar as questões coletivas:

“Nós falamos de nós para eles” adquiriu uma inflexão nova, que se propagou para diversos cantos esquecidos da vida social, da experiência

das mulheres e à dos afro-americanos, dos asiático-americanos, dos americanos nativos, dos latinos, dos gays e das lésbicas. Associada ao surgimento de uma “política de identidade” que honrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade. O apoio às políticas governamentais ou a oposição a elas passou a ser mais secundário em relação à tarefa mais localizada (e, à vezes, limitada) de recuperar histórias e revelar identidades que os mitos, ou as ideologias, da unidade nacional negaram (Idem, p.193).

Em um momento em que questões como identidade e comunidade se tornaram tão urgentes, alguns cineastas do documentário preferiram uma forma mais individualizada de falar de problemas e reivindicações coletivas e políticas. Não que todos os filmes posteriores se restringissem às imagens de massas, e que este tipo de filme não tenha continuado a ser feito – o que distingue esse momento, no entanto, é um aprofundamento nas experiências psicológicas dos personagens, geralmente abordadas de forma mais superficial e representativa de “tipos” até então. Escolher histórias particulares, ir fundo nas trajetórias pessoais marcadas por um contexto social maior, e assim evocar a situação total que se deseja retratar: um processo de “dar forma, nome e visibilidade a uma identidade que jamais os tivera” (Ibidem). Muitas vezes, eram filmes feitos por pessoas que se identificavam com o assunto exposto: mulheres falam de mulheres, a comunidade LGBT fala sobre si mesma (Idem, p.194). Olhando por um aspecto que interessa especialmente a este trabalho, o documentário deste período atuou como um modo de inserção desses grupos no espaço público. Através da transmissão de suas experiências privadas, invisibilizadas na cidade, suas características e demandas são inseridas no debate público. Assim, a própria filmagem de uma cultura marginalizada é um modo de afirmá-la politicamente (Idem, p.195).

A dicotomia entre o impessoal e o pessoal no documentário é separada por Nichols nas categorias “questões sociais” e “retrato pessoal”. Ele propõe um quadro com as características de cada escolha narrativa, entre as quais ressaltamos os paralelos “questões coletivas x momentos privados”, “o direito de saber conduz a busca de conhecimento x o direito à privacidade é uma reflexão consciente”, “recorrência de problemas e soluções comuns: pobreza, bem-estar social, sexismo, violência, injustiça, etc x recorrência de forma dramática familiar em problemas específicos: crise, experiência intensa, amadurecimento, catarse, descobertas”. Quando falamos aqui dos diferentes enfoques entre os anos 1920/1930 e 1960/1970, não estamos sugerindo uma divisão rígida de que cada

período adotou uma dessas duas formas de retratar o outro. No entendimento do autor, os filmes mais representativos das décadas de 1960/1970 ocupam uma zona limítrofe, por se preocuparem igualmente com o contexto político maior como com a história particular. O autor explica:

O documentário de questões sociais se harmonizaria com o modo expositivo e com um momento anterior do documentário, ao passo que o retrato pessoal se harmonizaria com os modos observativo ou participativo e com debates contemporâneos sobre a política de identidade. Embora haja um quê de verdade nessa generalização, de fato, existe um grau maior de difusão de ambas as ênfases em todo o âmbito da representação documental. A prevalência de uma ou outra, num determinado momento, indica menos uma capacidade inata ou tendência no documentário do que uma inter-relação do documentário com o mundo histórico mais amplo a que ele pertence (NICHOLS, 2008, p.205).

Podemos entender que, no Brasil, a tradição do documentário seguiu um caminho com contornos comparáveis à análise de Nichols. Os clássicos dos anos 1960 têm em comum a abordagem da “questão social”, em que o personagem “é construído a partir do mecanismo particular/geral, que justifica a presença do indivíduo particularizado no filme somente a serviço da representação de um ‘modelo sociológico’” (BERNADET apud HOLANDA, 2004, p.2), isto é, para representar um “tipo”:

A geração de cineastas brasileiros dos anos de 1960 foi marcada por uma elevada consciência histórica e, por conseguinte, política e social. Essa consciência resultou na busca de uma percepção totalizante do momento, por meio da representação de aspectos gerais, unificadores da experiência social. Os filmes centravam foco nas questões coletivas, sempre representadas em grande escala. Mesmo quando personagens ou comunidades eram destacados, não se via multiplicidade de identidades, os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações (HOLANDA, 2004, p.2).

Lins e Mesquita analisam que, na década de 1970, experiências documentais já procuravam uma alternativa para a abordagem sociológica do documentário moderno. “Uma das soluções [...] encontra-se em curtas documentais que buscaram ‘promover’ o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o ‘outro de classe’ se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre a sua própria experiência” (LINS; MESQUITA, 2008, p.23). Mas é *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, “o filme que reúne, sintetiza e indica novos caminhos para o documentário brasileiro, transformando-se em um ‘divisor de

águas’, segundo Jean-Claude Bernadet, entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90” (Idem, p.25).

A partir de então, “o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular” (HOLANDA, 2004, p.3), e o foco é se referir a um tema “por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos” (Ibidem). A preocupação com os grandes temas sociais segue presente – nesta década, o documentário estabeleceu “fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço com a redemocratização do país” (LINS; MESQUITA, 2008, p.11) – mas a maneira de abordá-los não passa pela representação de tipos, como no documentário moderno. Pelo contrário. “A recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares são dois traços marcantes de diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno” (Idem, p.20):

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano (HOLANDA, 2004, p.4-5).

As experiências são, de um modo geral, tratadas como irredutíveis. Nem típicas, nem exemplares, tampouco extraordinárias. Ao contrário: únicas, singulares. O valor, aparentemente, está no “registro” e no trato respeitoso com elas, expondo suas particularidades – e não no olho que vê mais longe, relacionando-as à conjuntura e a outras experiências, ou à estrutura social, com suas potencialidades e problemas (LINS; MESQUITA, 2008, p.50).

Apesar de ser caracterizado por mudanças significativas, o documentário deste período – e também o contemporâneo – mantém a “focalização privilegiada da experiência do ‘outro de classe’” (Idem, p.51). Os filmes em que “o motivo da realização do documentário deixa de ser a alteridade clássica para se relacionar a aspectos dos próprios realizadores” (Ibidem), como *Um passaporte húngaro* (2001), *Santiago* (2007) e *Elena* (2012) parecem cada vez mais presentes no cenário do documentário brasileiro. Todos são exemplos do que Renov chama de “autobiografia em filme e vídeo”, mas não deixam de conter, para o autor, “questões sociais”. Há casos óbvios, como em que uma experiência pessoal é perpassada violentamente por acontecimentos históricos ou políticos.

Os menos óbvios nos levam a questionar se os problemas pessoais são capazes de existir sem um contexto social mais amplo, ou se as percepções subjetivas não dependem,

também, de uma formação sociocultural de comunidade. Uma vez que o mundo para além do eu é necessariamente filtrado através do aparato perceptivo (FREUD apud RENOVA, 2008, p.109), história e sujeito são categorias que se definem mutuamente, assim como o eu se define a partir do outro (RENOVA, 2008, p.112). Filmes de Eduardo Coutinho, por exemplo, têm “narrativas a nos lembrar que toda fala é sempre de natureza social; singular, sem dúvida, mas privada e coletiva ao mesmo tempo” (LINS, 2016, p.47). Essa discussão é bastante ampla, mas como exprime Raymond Williams em *Culture* (1981), “(...) se ignoramos o social, esquecemos que as categorias artísticas não podem ser compreendidas fora dos processos coletivos nos quais elas surgem” (WILLIAMS apud ANDACHT, 2005, p.98).

#### 4 “CASA FILMADA”

Durante a pesquisa para este trabalho, nos deparamos algumas vezes – em textos estrangeiros e em português – com o termo em inglês “*home movie*”. O prefixo a “*movie*” sugere uma classificação, uma categoria dentro de outros filmes: se refere aos amadores, gravados no contexto familiar para “uso interno e não espetacular” (LINS; BLANK, 2012, p.64), sem objetivo maior do que documentar a vida cotidiana para o futuro. Essas imagens se tornaram mais recorrentes no documentário “desde o final dos anos 80, momento em que a subjetividade se sedimentou como uma tendência forte do documentário” (Idem, p.54). Podem vir do arquivo familiar do cineasta ou de acervos públicos, mas têm em comum “a marca da intimidade” (Idem, p.55): “Conservadas em melhor ou pior estado, as imagens usadas nessas obras compartilham uma trajetória semelhante: nasceram no seio da intimidade e foram deslocadas para o espaço público, onde perderam ou ganharam novas camadas de sentido pelas mãos dos cineastas” (BLANK, 2012, p.6).

Apesar de terem o mesmo cenário e, muitas vezes, os mesmos tipos personagens – a casa, a família, o casal – que os “*home movies*”, os documentários filmados dentro do ambiente doméstico não têm esse deslocamento de objetivo. Também nasceram “no seio da intimidade”, mas são feitos para o público. Há um aspecto menos ingênuo na iniciativa de filmar, de alguém que se intitula como cineasta ou como alguém que pretende fazer um empreendimento cinematográfico. Podem ter motivações diferentes, contextos diferentes, perspectivas diferentes. Podem filmar a sua própria casa, a casa do outro. Podem fazer filmes que não têm nada em comum, além do fato de privilegiarem um lugar fechado,

doméstico, como locação. Pode ser que não seja uma escolha, mas um fator em decorrência de escolhas dos personagens. O que acontece, necessariamente, é a presença do espaço. O que faz disso um fator digno de nota, de um trabalho? Fazer este recorte demanda ainda mais perguntas do ponto de vista metodológico: um filme que reinterpreta filmagens amadoras também não foi filmado dentro de casa? É preciso que o filme seja inteiramente rodado nesses mesmos ambientes?

Discorreremos, até aqui, sobre o significado da casa e o lugar da dicotomia público/privado ao longo do tempo. Paralelamente, como o entendimento da individualidade acompanhou o desenvolvimento desse caminho. Vimos que o atrelamento entre conhecimento de si e o espaço físico doméstico é uma característica particular do século XIX. Depois, o documentário, seu problema de representação da realidade e os diferentes enfoques diante do público e do privado. Chegamos ao momento, então, de situar esse tipo de documentário diante da mesma dualidade que examinamos previamente: a casa, “o quadro material da vida privada” (VEYNE, 2009, p.11), filmada para o público, uma audiência infinita. Casas que pertencem a alguém, alguém com uma vida que habita este ambiente e que imprime nele sua particularidade. A que nos detemos, neste trabalho, é esta dualidade dentre vida interior e interior físico, e ao mesmo tempo sua transferência para o exterior através da imagem.

As maneiras de realizar essa conversão podem ser tão amplas quanto as múltiplas possibilidades do fazer documentário, o que cria, dentro deste recorde, possíveis gêneros independentes. Para o pesquisador John David Rhodes, que procurou em *Grey Gardens* um exemplo de entrelaçamento entre espaço doméstico e espaço cinematográfico (RHODES, 2006, p.84), ainda que este assunto seja relevante e analisável em casos diversos, não é passível de constituir um gênero próprio: “É difícil pensar em gênero sem pensar sobre a forma como quase todo gênero incorpora um modo de usar e pensar sobre a casa e o espaço doméstico”<sup>33</sup> (Idem, p.85). Ele explica:

Essa história concentrada da vida em uma casa nos diz algo maior sobre o relacionamento simbiótico que obtém entre o espaço doméstico e o espaço cinemático. Se o cinema, em suas muitas formas dominantes, se ocupa de representar a vida de humanos, e, se humanos vivem, em sua maioria, em casas, a representação do espaço doméstico é um dos muitos fardos necessariamente assumidos desta forma de arte. A habitação

---

<sup>33</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “[...] I hope to show that it is difficult to think about genre without thinking about the way almost every genre embodies a mode of meditation on and use of the house and domestic space”

humana é, pela força das circunstâncias, um dos temas persistentes e uma das preocupações do cinema. Se pensarmos em qualquer gênero – o melodrama, o filme de terror, o *noir* e seus relativos, ou mesmo, muitas vezes, os *westerns* – somos confrontados imediatamente com o problema que é morar em uma casa, se é que morar em uma casa é um problema – em uma casa ou outra, ou sequer morar em uma [...] A própria centralidade dessa problemática para o nosso entendimento da história do cinema e a história do espaço doméstico e sua representação é, eu acho, admirável quando começamos a considerá-la. Admirável, também, que tenha sido tão pouco considerada<sup>34</sup> (Idem, p.102).

Apostamos, então, que a impossibilidade da constituição de um gênero não invalida a investigação deste elemento comum. Como mencionamos, “subgêneros” irão englobar a questão da representação da casa como uma projeção do privado para o público e da subjetividade dos objetos. A família, um elemento indissociável ao conceito de lar, pautou muitos documentários e consolidou o que Renov chama de “etnografia doméstica”, uma prática suplementar da autobiografia fílmica (RENOV, 2008, p.218). Para o autor, esta modalidade de documentário oferece uma resposta única para o problema da antropologia – e também do documentário clássico – entre objetividade e participação, entre o “dentro” e o “fora” da experiência com o outro:

Essas obras se ocupam da documentação de membros da família ou, menos literalmente, de pessoas com quem o cineasta manteve relações diárias de longa data e atingiu, portanto, um nível de intimidade casual. Porque as vidas do artista e do sujeito estão entrelaçadas por ligações de sangue, a documentação de um tende a impactar o outro de maneiras complicadas; de fato, consangüinidade e *co(i)mplication* são as características definidoras da etnografia doméstica. Com *co(i)mplication*, me refiro à complexidade e interpenetração das identidades do sujeito e objeto. [...] [a etnografia doméstica] funciona como um veículo para o auto-exame, um meio pelo qual a construção do autoconhecimento recorre ao outro familiar (Ibidem, grifo do autor)<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “This concentrated story of life in a house also tells us something further about the symbiotic relationship that obtains between domestic space and cinematic space. Since cinema, in many of its dominant forms, is occupied with representing the lives of humans, and, since humans live, for the most part, in houses, the representation of domestic space is one of the many necessarily assumed burdens of the art form. Human habitation is, perforce, one of the persistent themes and preoccupations of the cinema. If we think of almost any genre—the melodrama, the horror film, film noir and its many cousins, or even, very often, the western—we are confronted immediately with the problem of how one is to live in a house, whether one is to live in a house—in one house or another, or even whether to live in a house at all. [...] The very centrality of this problematic to our understanding of the history of cinema or the history of domestic space and housing and their representations is, I think, awesome when we begin to consider it. Awesome, as well, that it has been considered so seldom”.

<sup>35</sup> Tradução da autora. Deixamos o original “*co(i)mplication*” porque é um neologismo do autor: uma fusão entre o ato de complicar e seu caráter ambivalente, de afetar as duas pessoas envolvidas. Original do inglês: “This work engages in the documentation of family members or, less literally, of people with whom the maker has maintained long-standing everyday relations and has thus achieved a level of casual intimacy. Because the lives of artist and subject are interlaced through communal blood ties, the documentaion of on



A filmagem desses outros não se restringe, no entanto, a um apoio para a reflexão do documentarista sobre si mesmo. Aí entra o papel da “etnografia”, um interesse pela documentação da vida desses familiares. Ao invés da atenção para o outro exótico e desconhecido, os objetos costumeiros da antropologia, o foco é aquilo que é “familiar demais” – o que não quer dizer que esses personagens não sejam excêntricos (Idem, p.216). Para o artista que se propõe a esse empreendimento, não há “lado de fora” para uma observação isenta: ele é intrínseco àquele contexto e seus efeitos de memórias compartilhadas, semelhança física, temperamento e atitudes disfuncionais (Idem, p.219). “O desejo do etnógrafo doméstico (figurado como pavor ou ânsia), é pelo Outro eu” (Ibidem). Como o “desejo é sempre destabilizador e induz ao delírio”, “a instabilidade é particularmente registrada nos discursos da etnografia doméstica”<sup>36</sup> (Ibidem).

Esta última afirmação nos faz pensar não somente nos parâmetros deste “subgênero”, mas às representações do doméstico no documentário. Observamos no último subcapítulo uma predominância das questões sociais e de grupos marginalizados no percurso da tradição documental. Para o “outro de classe”, objeto freqüente do documentário, o problema da casa pode ser não haver casa, ou uma condição de vida precária condicionada por um ambiente hostil ou violento. O âmbito do tradicional e aparentemente estável lar burguês também é sujeito a outros tipos de marginalização e desequilíbrios, que serão tratados com atenção pelo documentário. Nesses casos, a casa parece ter um papel crucial: conforto e segurança se misturam com opressão e limitação.

Dois curtas documentais norte-americanos, dirigidos por mulheres e enunciados em primeira pessoa mostram bem essa dualidade: *Delirium* (1993), de Mindy Faber e *Trick or drink* (2006), de Vanalyne Green<sup>37</sup>. No primeiro, a diretora aborda a instabilidade mental da mãe, que tem um histórico de surtos e impulsos suicidas. São intercaladas entrevistas, imagens de arquivo e encenações em que Patricia, a mãe de Faber, simula um *reality show* do seu cotidiano – “Mrs. Jones faz compras”, “Mrs. Jones prepara o jantar”, circunstâncias em que a mulher aparece com comportamentos desviantes dos esperados nessas funções,

---

tends to implicate the other in complicated ways; indeed, consanguinity and co(i)mplication are domestic ethnography’s defining features. By co(i)mplication I mean both complexity and the interpenetration of subject/object identities. [...] it functions as a vehicle of self-examination, a means through which to construct self-knowledge through recourse to the familial other”.

<sup>36</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “The desire (figurable as dread or longing) of the domestic ethnographer is for the Other self”; “Desire is always destabilizing and delirium inducing, and instability is particularly inscribed in discourses of domestic ethnography”.

<sup>37</sup> Ambos são usados como exemplos por Michael Renov. “Trick or drink” como um exemplo de autobiografia em vídeo, “Delirium”, de etnografia doméstica.

usando uma sacola na cabeça ou deitada na cama em meio a vegetais e alimentos. A narrativa de Faber estabelece uma ligação entre a depressão da mãe e a própria domesticidade da sua condição feminina (RENOV, 2008, p.224), fazendo um apanhado histórico da histeria e da subserviência da mulher. Preocupada com a sua própria saúde mental, Faber descobre que sua avó demonstrava sinais similares do descontrole emocional de que sofre Patricia, que, quando criança, ensaiava o movimento que repetiria durante seus surtos quando adulta: fugir de casa. Por fim, a diretora conclui: “A família não é um lugar saudável para uma mulher”. Há uma discrepância léxica entre “*family*” e “*place*”, mas ao mesmo tempo, uma correspondência direta entre família e casa.

O enredo de “Trick or drink” também trata de uma família disfuncional, mais especificamente, de pais alcoólatras, e de como essa experiência na infância desencadeou uma compulsão alimentar na diretora. Enquanto fala de cenas recorrentes de uma vida familiar marcada pelo vício – vômito e urina em toda parte da casa – Vanalyne Green ilustra as descrições com gravuras tradicionais do *american way of life*: desenhos de lares felizes, crianças sorridentes brincando, esposas dedicadas, alimento à mesa, um pai que descansa ou conversa. Essa contraposição entre expectativa e realidade, entre um ideal propagado e o que a menina experimentava, irá se refletir em uma relação autodestrutiva com a aparência e com o corpo. Green, ao contrário de Faber, não critica muito os padrões paternalistas e o machismo (talvez indiretamente, mostrando seus “diários de beleza” e manuais de comportamento feminino). Sua frustração é, como ela conclui nos últimos momentos do curta, a falta da estabilidade que o ambiente doméstico prometia. Essa premissa não concretizada provocou, como ela define, uma “obsessão com o conforto”, uma busca incessante pelo sentimento de bem-estar ausente na sua vida familiar.

Esses dois exemplos, além do citado *Tarnation* e vários outros, parecem compor uma reação comum à dificuldade ou negação de enquadramento dentro de uma normalidade norte-americana. Essas histórias deixam claro que há um impacto muito forte de um imaginário de estabilidade ligado ao ambiente doméstico. O documentário, por se ocupar do que está à margem, vai ao encontro dos escapes, transgressões e tentativas falhas. Através da montagem de seu filme, Caouette atinge um “triunfo sublimado dos detritos da América, daquilo que eles chamam tão apropriadamente de *underdog*”<sup>38</sup>. Trata-se de um padrão facilmente observado, mas longe de ser a única perspectiva do

---

<sup>38</sup>Ruy Gardnier. Resenha crítica de “Tarnation”. Revista Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/tarnationruy.htm>>. Último acesso em 09 de junho de 2017.

documentário para a filmagem do doméstico. As possibilidades são infinitas, como os modos de se habitar.

No entanto, é justamente pela ocupação do documentário pelo marginal que, para Comolli, está a resposta para a pergunta-chave: o que diferencia essas representações do doméstico de tantos outros produtos midiáticos? Para o autor, o documentário escapa da roteirização e ficcionalização que dominam as outras representações do real, que “se querem totalizantes, para não dizer totalitários” (COMOLLI, 2005, p.172). Asseguram o controle sobre as narrativas e propõem uma versão acabada, fechada, do mundo (Ibidem). Para tanto, dissimulam, negam (Idem, p. 174). O documentário, por sua vez, também reescreve o mundo, “mas do ponto de vista de um sujeito, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio” (Ibidem). “Longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (Idem, p.173).

Se boa parte da produção midiática espetacular oferece “o momento de glória da pessoa comum, fazendo o que há de mais comum, viver o dia a dia, existir na temporalidade da rotina” (ANDACHT, 2005, p.105), o documentário terá outra maneira de enxergar esse tema. “Filmar os homens reais do mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões” (COMOLLI, 2005, p.176).

Concomitantemente, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, - que, ao seu modo é uma parca – trama (Ibidem).

Assim, chegamos ao cerne do estranhamento inicial deste trabalho. Para além das divergências éticas e estéticas entre dois formatos (ANDACHT, 2005, p.98), a casa do documentário é diferente da casa de um *reality show* porque, assim como a vida de alguém, “não é feita para o filme”. É o oculto sobre alguém que circula na cidade, fora dela. Ao mesmo tempo, é o visível para o documentarista que se propõe a procurar o invisível. Sob a lente do documentário, ela também detém “alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades”. A possibilidade de uma imagem carregada de sentido para

esse ambiente pertence ao documentário. A perplexidade diante de um documentário dentro de casa seria ter uma visão para o privado que não é a espetacular – os outros são “perfeitamente operantes, isto é, imperceptíveis” (COMOLLI, 2005, p.188), e banais.

Numa tentativa de observar esse fenômeno, elaboramos três perguntas centrais para respondê-las com três filmes. *Visita ou memórias e confissões* (2016), de Manoel de Oliveira; *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho; e *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães são documentários de formas e narrativas totalmente diferentes entre si: o primeiro, reflexivo e em primeira pessoa; o segundo, voltado para terceiros; o terceiro, um curta-metragem feito para um contexto de artes plásticas. Por sua diversidade, eles podem dar um panorama amplo para esclarecer as seguintes questões: qual a função narrativa da casa no filme? Como se evidencia o contraste entre dentro e fora deste ambiente? Como o ambiente doméstico impacta ou se relaciona com os objetos/personagens do filme?

Antes de partirmos para os filmes, cabe apontar para uma característica comum à locação específica da casa, que nomeia o artigo mencionado de John David Rhodes (*‘Concentrated ground’: Grey Gardens and the cinema of the domestic*): o aspecto de concentração que a limitação do espaço proporciona. Em um lugar fechado, circulam energias que se chocam e se detêm ali, sem ter para onde fugir. Enclausuramento que pode ser claustrofóbico (LINS, 2004, p.161). Na filmografia de Chantal Akerman, marcada por uma “estética do confinamento”, “diretor, personagem e espectador estão submetidos a um mecanismo fechado”<sup>39</sup>. Sobre o último filme da diretora, “No Home Movie”, voltado para a convivência com a sua mãe, o crítico Fábio Andrade escreveu: “No Home Movie’ se fecha em si mesmo, negando espaço a um espectador que não tem outra escolha a não ser vagar por este apartamento – sem rumo, sem propósito, sem ninguém”<sup>40</sup>.

#### 4.1 Qual a função narrativa da casa no filme?

No primeiro quadro de *Visita ou memórias e confissões* – um portão de madeira entreaberto – o diretor português Manoel de Oliveira explica, em narração em *off*, que o documentário “é um filme de Manoel de Oliveira sobre Manoel de Oliveira, a propósito de uma casa. É um filme meu sobre mim mesmo. Talvez não devesse fazer um filme assim,

---

<sup>39</sup> Roberta Veiga. “A estética do confinamento em Chantal Akerman”. Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/chantalroberta.htm>>. Último acesso em 09 de junho de 2017.

<sup>40</sup>Fábio Andrade. “Um galho ao vento”. Revista Cinética. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/no-home-movie-de-chantal-akerman-belgicafranca-2015/>>. Último acesso em 09 de junho de 2017.

mas está feito”. Gravado em 1981, o filme só foi exibido em 2015, de acordo com os planos do diretor para que a obra só viesse a público postumamente. Manoel de Oliveira morreu aos 106 anos.

Não são todos os documentários que se explicam de início, mas nesse caso, o cineasta delimita desde o princípio que, apesar de ser um filme sobre si mesmo, ele trata de uma casa. Construção em que viveu por quarenta anos, que ajudou a projetar e onde cresceram duas gerações de sua família – a dos seus filhos e a dos seus netos. Por problemas financeiros, o diretor se viu obrigado a vendê-la, “um pouco decadente”, para saldar dívidas. Durante a filmagem, a casa já não era mais sua, “já tem outro dono a quem se afeiçoar”, mas os móveis e objetos do diretor continuavam em seus lugares.

O filme tem duas linhas narrativas: a primeira, guiada por duas vozes que nunca aparecem corporeamente. É um casal que passa pela propriedade e acredita que já esteve ali antes, em uma festa, percepção de que duvidam depois. “Não tem ninguém, nunca houve ninguém. Foi só uma impressão nossa”. Eles entram na casa sem se anunciarem, com a preocupação – mais da mulher do que do homem – de que estão invadindo o lugar. Ela sente medo. A câmera caminha sutil, como se fosse o olhar conjunto do casal pelos aposentos. Passam pelos cômodos, se detêm em alguns objetos e falam de suas impressões, das suas próprias lembranças e de alguns sentimentos sobre a ideia da casa, de habitar. Diz o homem: “A casa é um objeto que permite que eu me entenda com outra pessoa, e nada mais. A casa, só como um objeto, não faz nada para se conservar viva”. Em determinado momento, aparece Manoel de Oliveira, falando em direção à câmera, em primeira pessoa, e inaugurando uma segunda linha narrativa. As duas irão se entrecortar ao longo do filme, mas sem nunca se encontrarem. O casal até parece ouvir um barulho, mas não fica claro se estariam na casa ao mesmo tempo que o diretor. Por sua vez, Oliveira irá perpassar episódios da sua própria vida e família e opiniões sobre os seus filmes e o cinema.

Nos dois casos, a casa é o fio condutor para o decorrer do filme. Do lado do casal, a observação do ambiente e o pensamento em quem mora ali é pretexto para impressões sobre o que torna a casa tão importante. Não tanto aquela casa, mas qualquer casa. Do ponto de vista da imagem, essa narrativa é composta por uma visita contínua pela casa do diretor. Vemos quartos, cozinha, salas, jardim, retratos, quadros, flores, conchas. A história à parte dos dois personagens não é aprofundada, são mais reflexos de como a experiência de alguém pode se encontrar na do outro. O narrador masculino, mais dado a observações poéticas, pensa sobre o conceito de casa constantemente. Essas partes do filme não são

isoladas da outra ponta, das reflexões de Oliveira. Justamente, reforçam a importância da casa como contexto para as memórias do cineasta.

Em *Edifício Master*, o diretor Eduardo Coutinho e a equipe de filmagem alugam um apartamento durante um mês em Copacabana, e durante uma semana gravam entrevistas com seus habitantes. O prédio de 12 andares fica a uma quadra da praia, tem 276 apartamentos conjugados, 23 por andar, cerca de 500 moradores. Ao longo do filme, depoimentos de pessoas de diversas idades, origens e ocupações são entrecortados por cenas do prédio – trânsito nos elevadores, movimento nos corredores, pequenos gestos entre vizinhos. Também, frames estáveis de diferentes cômodos, da vista da janela para outros apartamentos, outros universos como o Edifício Master – mas totalmente diferentes, como cada pessoa é diferente. Em *Edifício Master*, da mesma forma em que outros documentários contemporâneos brasileiros, a subjetividade do homem comum é valorizada a partir da sua experiência única e singular (LINS; MESQUITA, 2008, p.50).

Como em *Visita*, o diretor explica, em voz *off*, andando por um corredor do prédio, que o filme se deterá naquele espaço. Esta é a locação única, uma opção narrativa, um dispositivo, noção que “remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” (Idem, p.54). Não se trata, no entanto, de roteirizar ou procurar uma realidade essencial. “[...] teríamos, nos filmes 'de dispositivo', a criação de uma 'maquinação', de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (Ibidem).

Coutinho utiliza também o termo "prisão" para caracterizar o conjunto de regras auto-impostas que delimitam o processo de realização de seus documentários. No seu caso, pelo menos até Edifício Master, o dispositivo central é de ordem espacial: filmar numa única locação, o que lhe permite evitar a imposição de critérios de tipicidade à escolha dos entrevistados, bem como de ideias preconcebidas à realidade filmada (Ibidem).

A dimensão espacial desse dispositivo, as filmagens em locações únicas, é a mais importante. Para Coutinho, pouco importa um tema ou uma ideia se não estiverem atravessados por um dispositivo, que não é a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõe determinadas linhas à captação do material (LINS, 2007, p.44).

Portanto, em *Edifício Master*, a locação é o dispositivo. Que, por sua vez, “é, antes de mais nada, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social” (Ibidem). Saem, daquele universo reduzido –

um condomínio, repartido em apartamentos – os encontros e conversas que proporcionam e constituem o filme.

É frequente, tanto nas perguntas de Coutinho, tanto no discurso dos moradores do Master, o tema do próprio edifício, e do bairro de Copacabana. Histórias pessoais, como o assalto sofrido pela costureira aposentada Esther, nascem, talvez não intencionalmente, do dispositivo de se estar ali filmando pessoas que têm, em comum, o fato de habitarem o mesmo espaço. Assim, a presença da casa/apartamento vai além de uma estrutura para o documentário: ela guia conversas e desemboca em depoimentos sobre sentimentos e vivências, que constituem a narrativa.

Como *Edifício Master, Rua de mão dupla* também dispõe da casa como um dispositivo, mas de outra natureza. “Concebido inicialmente como videoinstalação para a 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, que teve como tema Iconografias Metropolitanas” (LINS, 2006, p.1), o filme parte da seguinte premissa:

Pessoas que não se conheciam, trocaram de casas simultaneamente pelo período de 24 horas. Cada uma levou consigo uma câmera de vídeo de simples manuseio e tiveram total liberdade para filmar o que quisesse na casa deste estranho durante este período. Cada participante tentou elaborar uma 'imagem mental' do "outro" através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar. Ao final da experiência cada um deu um depoimento pessoal sobre como imaginou este “outro”<sup>41</sup>.

Ao todo, três duplas passaram pela experiência, repartindo o filme em três blocos. São eles: um produtor musical diante de uma oficial de justiça, um construtor e um arquiteto, uma escritora e um poeta (Idem, p.4). Durante toda a extensão do documentário, a tela é dividida em duas: primeiro, os dois que filmam as casas uns dos outros; depois, o depoimento de um sobre o outro, que permanece imóvel. Não fica claro se ele está ouvindo o que é dito sobre ele, mas em alguns casos, parece que sim.

Neste caso, o aspecto de maquinaria do dispositivo é mais claro. A narrativa constitui “uma espécie de documentário-jogo, no qual não se propõe mais a filmar ‘o mundo’, nem a interagir ou conversar com seus personagens, mas a estabelece parâmetros de filmagem e regras específicas a partir dos quais imagens e sons podem – ou não – surgir” (Ibidem). Ainda que exista, inegavelmente, uma ampla liberdade para filmagem e autoexpressão dos personagens, visível nas diferentes formas de filmar e falar do outro que são registradas ao longo do filme, “o dispositivo é dele, assim como a montagem” (LINS;

---

<sup>41</sup> Descrição da obra no site oficial do cineasta. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/rua-de-mao-dupla/>>. Último acesso em: 21 de junho de 2017.

MESQUITA, 2008, p.59). E esse controle, por menor que pareça, é uma direção rígida para o que será feito naquele espaço. Ainda que, em alguns casos, venha a ser parcialmente “burlado”: o poeta e a escritora passam boa parte do tempo filmando cenas do exterior, da vizinhança de cada um.

O ambiente doméstico, um espaço delimitado e restrito por natureza, será, então, a base para a narrativa, um dispositivo. Mas, como acontece em *Edifício Master*, será também o assunto que permeia a narrativa. Além disso, será, por necessidade – uma vez que tudo se restringe às regras do diretor – o instrumento para a finalidade do filme: falar do outro sem conhecê-lo, apenas pelos rastros que deixa. A narrativa do documentário será baseada, primordialmente, no exercício da habitação. Em *Rua de mão dupla*, a casa e os objetos de alguém serão a matéria-prima para a narrativa.

#### **4.2 Como se evidencia o contraste entre interior e exterior, filmagem e projeção deste ambiente?**

Uma sequência entre depoimentos de *Edifício Master* faz uma colagem de um mesmo tipo de cena: um morador do edifício recebendo a equipe de filmagem dentro de suas casas. Muitos convites de “fiquem à vontade”, e até um pequeno lanche para recepcioná-los. Essa montagem evidencia ainda mais um fator importante do documentário, de que, a todo tempo, as pessoas tratam a câmera como uma visita. Durante aquele período de tempo, talvez fossem travadas conversas menos emotivas se fosse apenas um encontro não-filmado. No entanto, ainda há uma lógica de recepção e conversa, como qualquer outra.

O que diferencia, essencialmente, esse encontro de um bate-papo, para além da presença não-usual de uma equipe que está no prédio há cerca de um mês, com uma finalidade, é que a conversa será filmada e montada ao lado de outras, constituindo um filme de um diretor já renomado. Esse fator não é dissimulado por Eduardo Coutinho. Depois da fala de Alessandra, uma moça de 20 anos que conta, entre outras coisas, beber todos os dias para conseguir tolerar a profissão de prostituta, o cineasta pergunta: “Eu queria saber como você teve coragem de dar esse depoimento. Porque é um depoimento corajoso, entende? Como é que você tomou a decisão de falar? Porque é um filme que vai passar no cinema depois”. Em seguida, a jovem se mostra plenamente consciente deste fato e dá seus motivos para a decisão. No depoimento seguinte ao de Alessandra, o morador



Antonio Carlos, gago, conta passagens sobre a sua infância sem gaguejar. Coutinho lhe chama a atenção para este fato. Antonio Carlos diz: “Foi maravilhoso”. O diretor lhe questiona o porquê, a que ele responde: “Porque eu tive, mais uma vez, a oportunidade de passar ao público a minha infância”, que apesar de sofrida, ele avalia com um olhar positivo.

Mas é Daniela, uma professora de inglês, que traz o aspecto temerário da exposição para o documentário. Suficientemente, ela diz que “está temendo” aquela experiência. Mais do que uma reação da sua sociofobia, que a faz repudiar o elevador para não ter “que ver e nem ser vista”, ela teme o contato que a fará ser vista para um vasto público. Se ela não olha nos olhos do diretor, ela também não está olhando para o público. Ao mesmo tempo, aceita fazer parte do projeto. Ela mostra à câmera um quadro, e descreve: “são os olhares que colocam a selva de pedra como um lugar em que há muita paranoia, e há muita invasão e que de alguma forma parece que estamos sendo sempre assistidos”. A professora dá um testemunho intenso do que se observa no filme como um todo, em que as nuances entre privado e público estão sempre pairando. “Coutinho traz portanto para o interior do filme uma tensão constitutiva da atualidade, em que se conjugam paradoxalmente isolamento e visibilidade: tudo ver, tudo exhibir e ao mesmo tempo enclausurar, afastar, coagir, separar” (LINS, 2004, p.154) – o Master é um exemplo do sistema social de condomínios elaborado por Dunker.

Em *Edifício Master*, “o prédio jamais é visto de fora; todos os planos são feitos do ponto de vista de quem está em seu interior” (Idem, p.153). Nesses três momentos, porém, o “exterior” é trazido para “dentro”: está em discussão a exposição, não necessariamente da casa, mas do contato íntimo que se travou naquele ambiente – que, naquele momento da gravação, é privado, distanciado, e pode ser restringido ao encontro, somente, sem consequências de proliferação midiática para o exterior. No subcapítulo de *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, “Edifício Master e a mídia: ‘Dê a sua nota também!’”, Consuelo Lins dá um exemplo do impacto significativo de que a projeção é capaz ao falar de um suplemento cultural pede aos leitores que avaliem cada morador do Master com uma nota: “Ela [a tabela da revista] retira os personagens do fluxo narrativo do filme, sequestra-os do lugar em que estavam protegidos, em que suas falas estavam ao lado de outras e faziam sentido justamente por estar no conjunto, e os expõe a um julgamento público” (Idem, p.164).

O sentido da pergunta “Como se evidencia o contraste entre interior e exterior, filmagem e projeção deste ambiente?” é o reconhecimento do que, para João Moreira Salles, é a distinção do documentário em relação a outras narrativas: “O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética” (MOREIRA SALLES, 2005, p.79). No caso de Alessandra, a sensibilidade gritante dos temas que rondam a sua vida traz um fator de risco à exposição de suas palavras. No de Antonio Carlos, ele mesmo traz a questão da visibilidade à tona, mas como uma “oportunidade”. Já Daniela traz um medo manifestado anteriormente diante do olhar do outro, relacionado às paranóias da vida urbana.

Em *Rua de mão dupla* a exposição está em jogo de múltiplas maneiras. Talvez por isso, Cao Guimarães encerra o filme com o seguinte agradecimento: “Aos seis personagens participantes deste projeto pela generosidade, ousadia e sensibilidade”. Há, primeiro, a visão do público para os espaços íntimos de cada um, uma característica que pode aproximar “Rua de Mão Dupla” dos espetáculos de realismo (LINS, 2006, p.8). Para Consuelo Lins, porém, uma das diferenças cruciais entre o filme e os *reality shows* é o modo como o documentário contradiz os padrões de visibilidade da telerrealidade. “Em *Rua de Mão Dupla*, nem tudo pode ser mostrado, retomando uma moral preciosa do cinema moderno que vai de encontro à injunção de transparência, objetividade e visibilidade 24 horas por dia dos espetáculos de realismo” (Ibidem).

Apesar da questão da projeção ser mais relativa a uma recepção no exterior do que é filmado, este documentário também forma “internas”, inerentes à sua proposta, de exposição. Na narrativa, o participante está sujeito à avaliação do outro, e ao mesmo tempo irá dizer muito sobre si mesmo quando avaliar a sua dupla. O que o outro vai dizer sobre você? E o que você vai dizer sobre o outro? Essas perguntas parecem tocar de forma diferente cada personagem. O arquiteto assume um tom divertido diante da figura desconhecida do construtor. Trata evidências possivelmente constrangedoras, como numerosas revistas e vídeos pornográficos, com leveza e receptividade. Por outro lado, o construtor parece mais rígido no julgamento: não hesita em falar do cheiro desagradável dos produtos de limpeza, em dizer que o outro parece solitário, e em fazer um “inventário dos problemas de construção do local” (Idem, p.7).

Cabe ao poeta Roberto Soares, cujo depoimento encerra o filme, uma reflexão mais ampla sobre a experiência e as fronteiras entre dentro e fora, estranho e íntimo, filmagem e projeção:

Fiquei pensando o que significa essa intimidade da gente dentro do ambiente de outra pessoa [...] Você abre a porta da sua casa e deixa uma pessoa estranha entrar. Convivendo com você ausente. O que significaria isso para o mundo, para a humanidade? Deu um certo medo de tocar nas coisas, de se expor, de deixar marcas. Ao mesmo tempo uma curiosidade muito grande de me sentir preso aqui dentro e livre ao mesmo tempo, livre nessa expressão, nestas expressões que aqui dentro eu achei. Passei mal, fiquei com dor de cabeça de tanto pensar<sup>42</sup>.

*Visita ou memórias e confissões* ficcionaliza, dentro de um documentário, o ato de “abrir a porta da sua casa e deixa uma pessoa estranha entrar, convivendo com as suas coisas com você ausente”. O casal imaginário realiza uma visita não-guiada, mas muito contemplativa e às vezes analítica, pelos aposentos de Oliveira. Essa escolha sugere a intenção de mapear aquele ambiente, e apresentar ao público um pouco do “mundo” particular do cineasta através dos olhos de quem não poderia, em outra ocasião, conhecer a sua casa. Nas partes em que aparece, Oliveira se preocupa em conduzir a narrativa como uma visita guiada através de sua família e história. Faz uma introdução ao que considera fundamental de si mesmo, o essencial de ser explicado. Todo o filme parece ser direcionado ao público como uma introdução ou incursão ao que Manoel de Oliveira é, passou e considera importante de ser dito sobre si mesmo, Portugal, sua obra e seu amor pelo cinema. São discursos e imagens formulados para visitantes, enunciados no ambiente que foi o cerne da sua intimidade por quarenta anos. Na visão do casal, temos a perspectiva fluida e aparentemente pouco controlada diante do desconhecido. Diante do diretor, ouvimos explicações, histórias, datas, arquivos, aparentemente rígidos, mas também suscetíveis ao não-calculado: em um momento em que apresenta seus netos através das fotos nos porta-retratos, hesita diante do nome de um deles.

A escolha de guardar a liberação do filme para depois da sua morte pode sugerir que Oliveira tinha algo a esconder, e que só poderia ser revelado quando ele não estivesse ali para arcar com recepções adversas e conseqüências. Talvez por ser um documentário, uma exceção diante dos filmes ficcionais do cineasta, a exposição poderia perturbá-lo. O conteúdo do filme e uma passagem de *Visita* nos fazem crer que não: “Quanto mais ilusório, mais verdadeiro”. Ainda que o documentário perpassasse momentos que poderiam

---

<sup>42</sup> RUA: 1h9m.

ser críticos ao cineasta, como o depoimento sincero de Maria Isabel, sua esposa, a opção por deixar o filme para a posteridade parece mais uma opção coerente com a reflexão que encerra o filme:

A morte como fim de tudo, ou para além, glória maior? Lembro-me da minha infância, lembro-me dos meus pais, de minha mulher, dos meus filhos, de um tempo que foi e de um futuro que vai ser passado. Lembro-me de mim, da minha infinita decimal presença no tempo e no espaço. E sumo<sup>43</sup>.

#### **4.3 Como o ambiente doméstico impacta ou se relaciona com os personagens do filme?**

Em determinado momento de *Visita*, o visitante masculino comenta que, em um dia de tempestade, é quase possível sentir a casa se mexer, navegar. A sensação é ilustrada com uma porta-retrato e um cinzeiro deslizando, sem impulso algum, por uma mesa. Como se tivessem vida própria. Apesar da imagem de Oliveira ser um reflexo do suposto navegar figurado da casa, é através dessa imagem – objetos com vida –, que Walter Benjamin irá aproximar o burguês e a criança, pelo apreço sentimental por seus objetos, em *A Infância em Berlim por volta de 1900* (BENJAMIN apud BROWN, 2008, p.6). Por causa dessa ligação afetiva de alguém por seu objeto, o interior doméstico e seus componentes parecerem ter o poder de evocar memórias, do próprio proprietário ou de outrem. Entrar em um ambiente de uma pessoa que morreu e sentir, ali, sua história, vestígios de presença, por exemplo (BROWN, 2008, p.11). Este entendimento do espaço físico, de dimensão temporal, é o sentido do filme de Manoel de Oliveira, o que justifica que ele seja “a propósito de uma casa”. Por quarenta anos se acumularam vivências, objetos, sentimentos que ficaram ali atrelados, e que são a todo tempo evocados pela imobilidade material do lugar – que parecia atemporal, até que a casa fosse vendida para tomar outra forma, pertencente a outra presença. A concepção da casa como um espaço de retenção temporal e de memória seria uma das mitologias sobreviventes da burguesia do século XIX. Diz Benjamin sobre o burguês da França sob o comando de Luís Filipe (1830-1848):

O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar o seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do "interior", da interioridade. Para o homem

---

<sup>43</sup> VISITA: 1h06m.

privado, o interior da residência representa o universo. Nele se reúne o longínquo e o pretérito. O seu *salon* é um camarote no teatro do mundo (BENJAMIN, 1985, p.37).

O que torna a casa tão importante é que Oliveira tenha participado da sua criação e lá habitado por anos, vivendo as experiências que constituíram o seu universo. As crianças pedalando em volta do terreno, Maria Isabel cuidando do jardim. E, mesmo sem uma correlação específica com os eventos da sua vida, a própria disposição de quadros, mesas, flores, tal qual como sempre estiveram e deveriam deixar de ser em breve, para a chegada de outro morador. Ao imortalizar esse ambiente, o cineasta também imprime algo sobre si mesmo e sua história – o objetivo e sentimento do homem moderno, que perduram em contemporâneos como Oliveira. O crítico de arte e literatura Mario Praz nomeou este conceito de *Stimmung*: “uma característica dos interiores que tem menos a ver com funcionalidade do que com o modo como o quarto expressa a personalidade do seu dono”<sup>44</sup> (RYBCZYNSKI, 1987, p.43).

Em *Rua de mão dupla*, *Stimmung* também é o princípio que move as avaliações das duplas. O que se pode descobrir sobre alguém vendo só suas coisas, e o modo como ocupa um espaço? No decorrer do filme, vemos que muitas coisas podem ser concluídas, e retratos precisos formados (por vezes, até acertados, ao menos na aparência e características mais superficiais da vida do outro). Ao mesmo tempo, quem está filmando também “imprimiu singularidades ao que filmou” (LINS, 2006, p.6-7), e também diz algo sobre si próprio em seus objetos de atenção.

O que filmam? Lixo de banheiro, a ponta de um baseado na privada, livros, fotos, cesto de roupa suja, o que há na geladeira, baratas na cozinha, instalações defeituosas, fotografias e filmes pornográficos, garrafas de bebidas... Realizam uma investigação detalhada, registrando a intimidade alheia sem constrangimentos e fazem, em muitos momentos, comentários sincrônicos à imagem. Agem, às vezes, como detetives na cena do crime à procura de vestígios, rastros, impressões, indícios, tudo o que possa identificar o culpado/a vítima/o suspeito (Ibidem).

“Investigação” atrás de “vestígios, rastros”: este é o jogo deste documentário de Cao Guimarães, e a lógica de que os participantes dispõem para a sua filmagem em 24h de vivência na casa de outra pessoa. Precisamente, Benjamin aponta as origens das histórias de detetive como provenientes do *interieur* na França moderna:

---

<sup>44</sup> Tradução da autora. Original do inglês: “Stimmung is a characteristic of interiors that has less to do with functionality than with the way that the room conveys the character of the owner”.

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojó. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimem a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história do detetive, que persegue esses rastros. A *Filosofia do mobiliário*, bem como as novelas de detetive apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *interieur*. Os criminosos das primeiras novelas de detetive não são cavalheiros nem apaches, mas pessoas privadas pertencentes à burguesia (BENJAMIN, 1985, p.38).

A carga emocional de alguns objetos não será perceptível para quem não conhece aquele imprimiu sentimento a eles. Essa distância em relação ao outro, e talvez o modo como o afastamos cada vez mais, será o problema que este documentário catalisa. Ao não procurar o que há de sensível no outro em seus objetos, mas em observá-los com distanciamento e até reprovação, o personagem que participa de *Rua de mão dupla* irá produzir discursos como o da escritora, que avalia o ativismo do poeta como vazio, e julga-o “desprovido, de idéia, de bom gosto, de atenção com ele mesmo”.

Não se trata portanto de uma identidade fixa ou de um "eu" profundo a se revelar através da maquinação do diretor, muito pelo contrário. O que o filme mostra de modo cristalino é o quão encharcado de memórias e afecções corporais é nosso olhar sobre o mundo, o quão arraigados somos a determinadas maneiras de ver e sentir, o tanto que ignoramos nossos preconceitos, o tanto de impossibilidade de nos colocarmos no lugar do outro, de aceitá-lo na sua diferença e singularidade. Sintomaticamente todos ressaltam a dificuldade de viver na casa do outro, tecendo comentários a respeito do aspecto “provisório” e “improvisado” dos espaços – como se fosse necessário negar as características do parceiro para se auto-definir (LINS, 2006, p.11)

Diferentemente dos dois outros exemplos, *Edifício Master* é menos voltado para os objetos e vestígios, embora estivesse nos planos da equipe perguntar sobre “descrições dos objetos e estilo de decoração dos apartamentos” (LINS, 2004, p.149). O foco deste filme, e de outros documentários de Coutinho, é a conversa, o encontro e a história pessoal de cada um. A evidência de subjetividade é enunciada pelo seu dono, através de uma fala única e particular, e não por seus objetos e vestígios. No entanto, o modo de se colocar em seu próprio espaço também é um discurso não-consciente que está presente do filme – como não poderia deixar de ser, sendo algo inerente a quem habita, e sendo *Edifício Master* inteiramente rodado nas casas de variadas pessoas. O olhar cuidadoso de Fernando Andacht identificou esta “evidência” no comportamento de Antonio Carlos: “Antonio Carlos fica de pé, durante a conversa toda, embora ele esteja na sua própria casa. Até

parece um ritual necessário, como se o comovente discurso de Antonio Carlos alcançasse assim o tom justo que ele almejava, embora ele não o soubesse até esse instante” (ANDACHT, 2005, p.116).

Nos depoimentos dos personagens, seus sentimentos em relação ao prédio, à vizinhança e ao bairro são recorrentes, o que mostra um impacto significativo do ambiente em suas vidas. Parece haver um vínculo dos moradores mais antigos com a história do edifício, antes e depois do choque de ordem do síndico Sérgio, avaliado de maneiras diferentes por Vera e Maria do Céu, por exemplo. Mas esta era uma “história menor, não mobilizava as pessoas” (LINS, 2004, p.144). O que predominava era o isolamento, e “moradores sem qualquer conexão com quem vive ao lado. A maior parte não se conhecia nem tinha o menor interesse em se relacionar com os outros” (Ibidem).

No Master a solidão de uma senhora de 70 anos não tinha um ‘denominador comum’ com a de um senhor de idade. Era como se cada apartamento fosse um planeta diferente e, ali dentro, um mundo possível, com valores, hábitos, moral, enfim, uma vida própria e autônoma (Ibidem).

Ao mesmo tempo, a solidão ou aparente ausência de solidão parece ser um sentimento compartilhado por muitos, de diferentes maneiras, com avaliação positiva ou negativa. O contador José Carlos, ex-morador da zona Norte da cidade, acha estranha a pouca relação entre os moradores: “Aqui ficamos presos dentro dos apartamentos e só sabemos que alguém morreu porque a pessoa não aparece mais”. Para outros, como Cristina, o incômodo é “conviver com a vida dos outros entrando pelo vão”. Marcelo desabafa: “a realidade de Copacabana impregna muito a vida da gente”. Da mesma maneira, vários estão desempregados, vários aposentadas, duas pensaram em se atirar pela janela. Mas se ninguém tem curiosidade de saber sobre o outro – com exceção de alguns –, com *Edifício Master*, Eduardo Coutinho “justificou, legitimou e singularizou aquelas existências inessenciais” (Idem, p.161).

## 5 CONCLUSÃO

Este trabalho reúne filmes em torno de um elo físico, concreto, mas que pode exercer influências mais sutis do que a limitação do espaço. A casa, com seu acúmulo histórico de significações, pode guiar narrativas e ser o instrumento para catalisar sentimentos, diálogos e memórias. Observamos que alguns dos pilares do seu simbolismo,

como a circunspeção do privado em relação ao público e a retenção temporal de um lugar, não só resistem como são materiais férteis para o documentário. E, com a propensão desta tradição cinematográfica de se voltar mais do que nunca para o subjetivo, acreditamos que os temas da intimidade doméstica serão assuntos frequentes no documentário.

Precisamente por suas nuances ideológicas e significado em uma sociedade que pensa, há muito tempo, em uma divisão entre público e privado, afirmamos que o espaço da casa é uma presença importante no cinema, e especialmente no documentário. Como espaço fechado a ser aberto para o mundo, a “casa filmada” pode implicar em consequências e desdobramentos tão diversos quanto os modos de se habitar um lugar. Cada caso é único, singular, como quem faz daquela casa não um lugar vazio, mas um âmbito repleto de significado e possibilidade.

A imagem do privado transparece de maneira singular no documentário. Ainda que a visibilidade do que é íntimo seja um imperativo forte de outro tipo de produto cultural, o documentário pode se apropriar deste enfoque para apresentá-lo da sua maneira, não-banal, não-espetacular, com uma perspectiva autoral clara. A reflexão e atenção para o que passa despercebido na telerrealidade é um trunfo de uma produção voltada para o que supostamente não interessa, o resto do mundo.

Observamos, com base nos percursos traçados ao longo do trabalho, que a casa conserva muito da mitologia que detinha na modernidade, ainda que as fronteiras entre público e privado tenham perdido a nitidez de outrora na contemporaneidade. O entendimento moderno do ambiente doméstico se mostra presente nos filmes analisados, assim como a preocupação consciente do ato de expor que é intrínseco à filmagem. Para alcançar um significado mais profundo de todo o processo analisado neste trabalho, talvez seja preciso estar imerso em uma experiência prática que procure as circunstâncias aqui exploradas.

A pesquisa não está finalizada e nem poderia estar. Há muito que se explorar, tanto em termos de abrangência histórica, quanto de pluralidade de opiniões. Um espaço que gostaria de ter adentrado é o simbolismo doméstico nos Estados Unidos, que evidentemente é muito forte, e tem reflexos na produção norte-americana de documentários. Um aspecto que não foi abordado, e é de grande relevância, é a formação da subjetividade a partir do olhar do outro, um movimento de autovigilância (BRUNO, 2013, p.54), por sua vez muito relacionável à presença da câmera, um olhar do outro potencializado tecnologicamente.



Esperamos ter contribuído modestamente para o estudo do documentário e para a discussão recorrente na área da Comunicação das reconfigurações do público e do privado na contemporaneidade. E que, talvez, o documentário guarde uma possível resposta para os problemas de hoje.

## 6 BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

### Bibliografia

ANDACHT, Fernando. Duas variantes da representação cultural do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother e o circunspeto Edifício Master. In: Revista Contemporânea. Porto Alegre: nº 1, vol.3, janeiro/junho de 2005. P. 95-122.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges; VEYNE, Paul. In: VEYNE, Paul (Org.). **História da vida privada – Do império romano ao ano mil**. Vol 1. São Paulo: Companhia das letras, 2009. 644 p.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. In: DUBY, Georges (Org.). In: **História da vida privada – da Europa feudal à Renascença**. Vol 2. São Paulo: Companhia das letras, 2009. 503 p.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada – Da Renascença ao Século das Luzes**. Vol 3. São Paulo: Companhia das letras, 2009. 607 p.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: Flávio Kothe (Org.). **Textos de Walter Benjamin**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ática, 1985. 256 p.

BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. In: Doc On-line. Universidade da Beira Interior, 2012, nº 13. 5-20 p.

BROWN, Julia Prewitt. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **The bourgeois interior**. 1 ed. Virginia: University of Virginia Press, 2008. 208 p.

BRUNO, Fernanda. Ver e ser visto: subjetividade, estética e atenção. In: \_\_\_\_\_. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. 1 ed. Porto Alegre: Sulina, 2013. 188 p.

CASTAN, Yves; LEBRUN, François; CHARTIER, Roger. Figuras da modernidade. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada – Da Renascença ao Século das Luzes**. Vol 3. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

CHASE, Karen; LEVENSON, Michael. The trouble with families. In: **The spectacle of intimacy: a public life for the victorian family**. 1 ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 2000. 245 p.

COMOLLI, Jean-Louis. A inocência perdida; Sob o risco do real. In: \_\_\_\_\_. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. São Paulo: Projeto História, v. 15. 1997.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 4 ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006. 247 p.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003. 169 p.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: Conversações, 1ª Edição, 3ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. Teses sobre o movimento — Primeiro comentário de Bergson. In: \_\_\_\_\_. Cinema: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 265p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. In: \_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1996, vol. 3. 107p.

DELUMEAU, Jean. A promoção do ocidente; Um primeiro capitalismo. In: \_\_\_\_\_. **A civilização do Renascimento**, vol.1. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 293 p.

DELUMEAU, Jean. Indivíduo e liberdade. In: \_\_\_\_\_. **A civilização do Renascimento**, vol.2. Lisboa: Editorial Estampa, 1984. 387 p.

DOVEY, Jon. Simulating the Public Sphere. In: AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma (Org.). **Rethinking documentary**. 1 ed. Nova York: Open University Press, 2008. 358 p.

ENGELS, Friederich. A família. In: \_\_\_\_\_. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980. 215 p.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Reconfigurações do público e do privado: mutações da sociedade tecnológica contemporânea. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre: nº 15, agosto de 2001 (quadrimestral). 15 p.

FLAHERTY, Robert. Como filmei *Nanook, o esquimó*. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 288 p.

FOUCAULT, Michel. Os recursos para o bom adestramento; O panoptismo. In: \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. 20 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. As estruturas sociais; As estruturas econômicas; As estruturas cotidianas. In: \_\_\_\_\_. **A idade média – nascimento do ocidente**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. 272 p.

FREIRE FILHO, João. A vida privada, modos de usar: revelações e restaurações televisivas. In: XVIII Encontro da Compós, 2009, PUC-MG, Belo Horizonte (MG). 1-13 p.

FREIRE FILHO, João. Em cartaz, as garotas superpoderosas: a construção discursiva da adolescência feminina na revista Capricho. In: AMARAL, Adriana (Org.). Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006. P. 102-111.

GRIERSON, John. Primeiros princípios do documentário. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 288 p.

HABERMAS, Jürgen. The Bourgeois Family and the Institutionalization of a Privatness Oriented to an Audience. In: **The Structural Transformation of the Public Sphere: An**

**Inquiry into a Category of Bourgeois Society.** 1 ed. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1991. 301p.

HOBBSAWN, Eric. Prólogo, Introdução. In: \_\_\_\_\_. **A Era das Revoluções – 1789 e 1848.** Paz e terra, 2009. 600 p.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. In: Revista Devires - Cinema e Humanidade. Minas Gerais: FAFICH/UFMG, vol. 1, n. 2. p. 1-11. Jan-dez de 2004.

LINS, Consuelo. Edifício Master: controle, vigilância e resistência. In: \_\_\_\_\_. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 205 p.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. In: Galaxia. São Paulo: Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), n. 31, abr. 2016. p. 41-53.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: Kátia Maciel. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. 13 p.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. São Paulo: Significação, 2012, n. 37. p. 52-74.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 94 p.

LE GOFF, Jacques. Crescimento e tomada de consciência urbana; A função econômica. In: \_\_\_\_\_. **O apogeu da cidade medieval.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MOREIRA SALLES, João. A dificuldade do documentário. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um.** 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 288 p.

NICHOLS, Bill. Introdução; Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?; Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme?; Como os documentários têm tratado as questões sociais e políticas?. In: \_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. 3 ed. São Paulo: Papyrus, 2008. 270 p.

RENOV, Michael. Surveying the subject: an introduction; The subject in history: the new autobiography in film and video; Domestic ethnography and the construction of the “other” self. In: \_\_\_\_\_. **The subject of documentary**. 1 ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2004. 286 p.

RENOV, Michael. First-person films: some theses on self-inscription. In: AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma (Org.). **Rethinking documentary**. 1 ed. Nova York: Open University Press, 2008. 358 p.

RHODES, John David. Concentrated ground: Grey Gardens and the cinema of the domestic. Framework. Detroit: Wayne State University Press, vol. 47, n. 1. p. 83-105, primavera de 2006.

RICE, Charles. Introduction; Irrecoverable Inhabitations. In: \_\_\_\_\_. **The emergence of the interior: architecture, modernity, domesticity**. Oxfordshire: Routledge, 2007. 161 p.

RILEY, Terence, The Un-private house. Nova York: The Museum of Modern Art (MOMA), 1999. 151 p.

ROCHA, Debora Cristine. Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão. In: E-compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: v.12, n.3, set/dez 2009. 16 p.

ROSNER, Victoria. Kitchen table modernism; Frames. In: \_\_\_\_\_. **Modernism and the architecture of private life**. 1 ed. Nova York: Columbia University Press, 2008. 240 p.

ROTHWELL, Jerry. Filmmakers and their subjects. In: AUSTIN, Thomas; DE JONG, Wilma (Org.). **Rethinking documentary**. 1 ed. Nova York: Open University Press, 2008. 358 p.

RYBCZYNSKI, Witold. **Home: a short history of an idea**. 1 ed. Nova York: Penguin Books, 1987. 232 p.

SENNET, Richard. O problema público; O tumulto da vida pública no século XIX. In: \_\_\_\_\_. **O declínio do homem público**. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 447 p.

SIBILIA, Paula. Eu privado e o declínio do homem público; Eu visível e o eclipse da interioridade; Eu atual e a subjetividade instantânea. In: \_\_\_\_\_. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. 2ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. 360 p.

WILLIAMS, Raymond. Private. In: \_\_\_\_\_. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. New York: Oxford University Press, 1983. 340 p.

## **Filmografia**

BATALHA de Argel, A. Direção: Gillo Pontecorvo. 1966, 121 min.

BRUXA de Blair. Direção: Eduardo Sánchez, Daniel Myrick. 1999, 105 min.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. 1984, 119 min.

DELIRIUM. Direção: Mindy Faber. 1993, 23 min.

EDIFÍCIO Máster. Direção: Eduardo Coutinho. 2002, 110 min.

ELENA. Direção: Petra Costa. 2012, 90 min.

GREY Gardens. Direção: Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, David Maysles. 1976, 100 min.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. 2007, 105 min.

LOST, lost, lost. Direção: Jonas Mekas. 1976, 180 min.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert Flaherty. 1922, 79 min.

PASSAPORTE húngaro, um. Direção: Sandra Kogut. 2001, 74 min.

RUA de mão dupla. Direção: Cao Guimarães. 2002, 75 min.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. 2007, 80 min.

TARNATION. Direção: Jonathan Caouette. 2004, 88 min.

TRICK or drink. Direção: Vanalyne Green. 1984, 20 min.

VISITA ou memórias e confissões. Direção: Manoel de Oliveira. 2015, 73 min.

ZELIG. Direção: Woody Allen. 1983, 89 min.