

O personagem mira o dispositivo: investimentos subjetivos em *Santo forte* e *A falta que me faz*

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Narrativas que se engendram com a matéria-prima do real, as formas de fazer ver as singularidades no documentário contemporâneo têm nas experiências dos sujeitos ordinários uma possibilidade de questionamento das formas cristalizadas de representação e uma dificuldade radical: como fazer emergir as marcas de uma alteridade por meio de um atravessamento discursivo quanto a esses modos de existência que, de outra maneira, possivelmente nem mesmo ascenderiam a uma condição de relato.

Convertidas em histórias, postas em circulação no espaço das produções culturais, essas vidas ordinárias são recobertas com as tintas do extraordinário, e o homem *qualquer* tende a se tornar o depositário e a figura exemplar das dinâmicas que distribuem as configurações do sensível em nossa época.

Para Agamben (1993), o homem qualquer não é aquele que se conforma a nichos de identificação, nem o que se autodetermina por qualidades que lhe seriam exclusivas. É o ser capaz de experimentar, na linguagem, a experiência de si próprio: o qualquer é então o *qual-quer*, aquele *que quer* e assim modula uma existência peculiar que se constitui por uma relação original com o desejo: desejo de si e do outro (no sentido de se lançar a um outro e de se habilitar no espaço desejanter do outro: o querer-ser nesse espaço). A singularidade não é um atributo do sujeito, algo que a ele tenha sido endereçado à maneira de um dom, mas, paradoxalmente, sua própria indeterminação. Aberto a possibilidades várias, cambiantes pela condição fluida do ato de desejar, o *qualquer* nunca é uma identidade acabada, mas um sujeito por vir.

Sem um *próprio* que o constitua, ele é exemplar não pelo caráter modelar típico do exemplo, mas pela característica que assim o faz visível:

O ser especial é nesse sentido o ser comum ou genérico, e isso como a imagem ou rosto da humanidade. A espécie não subdivide o gênero, mas o expõe. Nela, desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo. Significa, pelo contrário, ser um qualquer, ou seja, um ser que é, indiferente e genericamente, cada uma das suas qualidades, que adere a elas, sem deixar que nenhuma a identifique (Agambem, 2007: 53).

O (um) qualquer não é portanto o *qualquer um*, mas o símbolo de uma comunidade por vir, composta a partir das singularidades, em suas características não essencialistas. Não se trata de uma propriedade determinista – ou determinante – dos sujeitos, e sim de “uma franja ou indeterminação dos seus limites: uma paradoxal *individuação por indeterminação*” (Agambem, 1993: 47, grifos do autor).

A singularidade do ser qualquer se perfaz nos entremeios, nos *desvãos* em que o indivíduo escapa das designações do gênero, da classe, das coordenadas identitárias. Por ser uma operação de linguagem, dá-se a ver como uma forma irreduzível – e é aí que o caráter de uma indeterminação constitutiva, que seria o próprio do ser qualquer para Agambem, deve, pensamos, ser nuançado.

Como possibilidade de aproximação conceitual, consideramos que, na perspectiva de Certeau (2000), o ordinário seria aquele que não tem lugar próprio, *animado* pelas diferentes maneiras de fazer cotidianas. O processo de identificação nesses *lugares sem lugar* seria uma operação exterior, modulando eixos de diferenciação para dar sentido aos modos de vida do homem ordinário, que “presta ao discurso o serviço de aí aparecer como princípio de totalização e como princípio de reconhecimento” (Certeau, 2000: 62).

A indeterminação seria uma espécie de força motriz para o redimensionamento das formas de estar no mundo, uma assunção a possibilidades em detrimento de uma fixação da identidade a determinados parâmetros. Trata-se, em tudo, de um jogo entre cristalização e movimento, uma experiência de alteridade, no sentido de um deslocamento, de um *tornar-se outro* nos limites da linguagem cotidiana.

Uma tendência à cristalização de determinados modos de ser/estar em documentários que *domesticam* essa porção de alteridade evita o enfrentamento de questões cruciais quanto às relações das formas de vida com as normatizações sociais e os poderes instituídos. Ao mesmo passo, as investidas que assumem a indeterminação como possibilidade de um devir dos personagens abrem-se a deslocamentos que revolvem o estado das coisas, acompanhando os sujeitos em suas estratégias para dar sentido ao mundo, em um intento de reorganizar os espaços onde os discursos são produzidos: propriedade de uma linguagem ordinária que “proíbe toda extrapolação metafísica para além do que o falar possa dizer” (Certeau, 2000: 68).

Na prática do documentário, essa habilitação do dizer dá a ver como os personagens se investem na narrativa – e dela se autoinvestem – remodulando suas estratégias de negociação com o mundo empírico, já que dele não se desvencilham quando *chegam* ao filme.

Trata-se então de uma atuação política que se constitui por uma experiência estética, conforme a propõe Rancière (2005): nas formas de partilha de um sistema de evidências, que tanto delimitam um mundo sensível quanto distribuem as formas de se tomar parte nesse universo comum, os sujeitos compõem e recompõem modalidades do ser, em uma calibragem de forças com os poderes instituídos – linhas que se tornam *legíveis* na escritura dos documentários.

Uma condição multifacetada de interlocução se orienta conforme processos dialógicos: dos atores sociais com o sujeito que empunha a câmera e com todo o aparato fílmico; dos sujeitos postos em situação de filme com as situações profílmicas; do personagem com um espectador pressuposto; do documentário, como discurso, com esse mesmo espectador; mais uma vez do documentário, como discurso, com o espaço genérico que o situa em filiação de aproximação ou contraste com outras produções da cultura.

Em sua dimensão fenomenológica, o filme documentário é um “em curso”, desde-já lá, uma latência e, simultaneamente, uma captura de que os sujeitos vão tomando consciência no decorrer do processo. Mais além, no que diz respeito ao documentário como instituição de uma prática, o que se apreende é a potencialização de modos de (auto)representação que, de uma forma ou de outra, já fazem parte da vida cotidiana.

Desempenhar um papel de si corresponde a entrar em filme movido por desejos, apreensões, exhibições e esquivas – afetos de diferentes ordens. Nunca se é totalmente alheio sobre um conhecimento do que significa estar em filme, dispor-se a um olhar, conformar modos de ser em atuações que respondem a esse olhar. Um virtual *alargamento* de singularidades expressa a vocação do documentário como espaço de prática social.

Ocupar um posicionamento em filme, nesse sentido, tem estreita relação com os parâmetros ordenados para que os personagens se acomodem a tal espaço – alguém, afinal, distribui as cartas e delibera o cálculo dos pontos dessa *partida* em um processo chamado de montagem. É, portanto, conforme as regras que deslançam o filme como jogo que as inscrições subjetivas riscarão a cena; mas não se trata do problema estrito da atuação cênica dos sujeitos, senão das predisposições em acolhê-la em sua abrangente dimensão de *mise en scène*.

Dois movimentos fundamentais, sublinha Comolli (2008), constituem as formas próprias de *mise en scène*. O primeiro refere-se ao hábito, como trama de gestos impregnados no corpo dos indivíduos a ponto de se terem tornado inconscientes: expressão de modos de se relacionar com as disposições de poder que os situam em

diferentes lugares sociais – eis por que os sujeitos são atores *a priori*, mesmo antes de se engajarem no filme. O segundo tem a ver com a *destinação de si* que o sujeito lança ao dispositivo, ajustando modos próprios de apresentação segundo a especificidade da situação cinematográfica, dispondo a singularidade corpórea e psíquica ao olhar – tanto literal quanto metafórico – da câmera.

Sustentar as formas de autoelaboração dos sujeitos quanto aos modos como se *dão* ao documentário calibra as estratégias de assunção, pela instância enunciativa, a uma indeterminação constitutiva dos indivíduos, sabendo-se que ela impregnará a própria tessitura do documentário.

O filme como indeterminação não se coaduna ao filme como indefinição: a ordenação da narrativa como unidade, por mais polissêmica que se proponha, demanda uma moldura (que se literaliza na própria moldura da tela). Mais uma vez com Comolli (2008: 57), pensamos “o cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós” – pronome aqui empregado em sentido exclusivo, dando ordem da relação circunstanciada que se produz pela reunião dos sujeitos *interessados* no filme: um encontro tornado *realização*, conforme limites e injunções próprios a qualquer aproximação dessa natureza.

Nos termos de uma reversibilidade de posições entre o espaço do realizador/aparato fílmico e o espaço dos sujeitos colocados em cena, intentamos certas reflexões sobre o olhar e a crença dos personagens em relação ao dispositivo do documentário. As estratégias em tese menos “autoritárias” quanto às possibilidades de auto-*mise en scène* desses atores têm como correlato possível a atitude de não se deixarem enredar pelas malhas do filme, subtraírem-se ao encontro, desconfiarem do próprio dispositivo: ônus de uma relação que se põe desde o início sob o signo do risco. No extremo, o próprio risco do “não filme”.

Mais do que no cinema de ficção, no documentário o extracampo contamina o campo. Aberta às circunstâncias da profilmia, essa tipologia fílmica se ordena antes de tudo pela colocação em forma de uma relação, como aludimos. Se as hesitações, negações, dissimulações e esquivas também fazem parte do universo das relações subjetivas, não seriam, portanto, alheias ao documentário.

A considerarmos a situação fílmica como uma espécie de violência (que faz falar, faz agir, faz encenar), é razoável supor que eventuais atitudes de descrença ou desengajamento dos sujeitos em relação ao filme guardem correspondência com um posicionamento de não se anuir com essa forma institucionalizada de violência: trata-se muito mais de uma estratégia de resistência do que de uma expressão de passividade – a *mise en scène* do sujeito desmobilizando a *mise en scène* do poder.

Quando essa *mise en scène* do poder confere tempo e espaço para o desenvolvimento das autorrepresentações subjetivas, modulando-se em consonância a elas, não raro ocorrem momentos de deriva, em que o próprio filme se lança, junto aos personagens, para seu além. Instigante movimento em que *algo* parece se desprender

da moldura, dos limites, da unidade compósita do enunciado: a vida que rasga o filme ou o filme que, enfim, coincide com a pulsação da vida. Indeterminada por natureza, essa relação só pode ser alheia a certezas, categorizações, conformações dos sujeitos a estereótipos.

Dizemos, tautologicamente, que se alguém é posto em filme, o é por alguma condição *especial*, no sentido de que o ser se converte em espécie, como pontuou Agamben. Essa relação, determinada mais imediatamente pela qualidade do encontro entre os sujeitos do filme, também se modaliza pela recorrência a um imaginário social sobre o documentário como espaço de prática, do cinema como instituição e, mais amplamente, dos protocolos contemporâneos de visibilidade. Como correlato à asserção de Comolli (2008: 86) de que “não se filmam impunemente” os corpos, gestos e formas de presença da alteridade, diríamos que essa equação se completa com a constatação de que o outro, igualmente, não se deixa filmar impunemente.

Sob essas conformações, os documentários *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha, fundamentam-se em uma espécie de retirada estética dos realizadores para garantir o espaço à construção, pelos personagens, de suas formas de inscrição nos filmes, que se robustecem pela assimilação graduada desses modos de presença e se deixam impregnar por eles. Na contrapartida dessa estratégia enunciativa buscamos pensar o lugar do personagem em uma relação de crença ou descrença (que nunca se fixa exclusivamente em um dos dois polos) quanto ao estatuto do documentário.

Abordando a diversidade religiosa, *Santo forte* tem como personagens moradores da favela Vila Parque da Cidade, na Gávea (zona sul do Rio de Janeiro). A origem do documentário tinha como foco uma missa celebrada pelo Papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo, em 1997: o intuito era filmar os habitantes da comunidade, que então assistiam à missa pela TV, apreendendo as reações deles ao evento e o modo como elaboravam suas relações com a fé, estimulados pela experiência fílmica. Em vista da expressividade do material captado, o projeto se complexificou, o que estimulou o realizador e a equipe a voltarem ao lugar (espaço que não se altera no decorrer do filme) para desenvolver o documentário tal como se apresenta¹.

O método da entrevista, com a ritualização característica dessa modalidade (pergunta e resposta), não corresponde, entretanto, a um *engessamento* estético, lembrando mais uma conversa, em que se observam poucas intervenções explícitas do realizador. A encenação da fala pelos sujeitos é, assim, matéria-prima das imagens.

Postos diante da câmera, os personagens instauram uma *auto-mise en scène* bastante consciente da dimensão do acontecimento fílmico: participam dele pelo reconhecimento de injunções sociais – sobretudo no que diz respeito à colocação em cena de um tom marcado pelo respeito em relação ao transcendente, mas isso não se restringe a uma dimensão protocolar: os atores se investem no filme e demarcam

seu lugar de expressão elaborando narrativas complexas, perpassadas pelo afeto – o que solicita à instância espectral uma aproximação imediata dos atores.

Uma relação de intimidade com as entidades religiosas é apreensível em vários dos relatos. Os personagens detalham suas negociações com os “santos” – na maioria, pertencentes à umbanda –, ora pacíficas, ora conflituosas: exigem deles benefícios materiais e simbólicos, são por eles repreendidos, têm vivências epifânicas relativas a incorporações. A experiência religiosa é, muitas vezes, encarada sob o signo da ambivalência: mais de um personagem se diz “católico apostólico romano” – ou mesmo ateu – para, em seguida, abrir-se ao filme pela fabulação de histórias místicas partilhadas com entidades que, como os homens, são conduzidas por desejos, paixões (nem sempre “edificantes”) e vacilações.

A falta que me faz é um documentário que se atém ao universo de cinco garotas que vão deixando a adolescência: Valdênia, Alessandra, Priscila, Toca e Paloma. Marcado por *entretempos*, pela tematização de transformações que se fazem imperceptivelmente nas tramas do cotidiano, o documentário tem como espaço o município de Curalinho, na Serra do Espinhaço, região de Diamantina, Minas Gerais. Esse detalhamento geográfico não tem importância no filme. A exuberante paisagem montanhosa, que a fotografia trabalha de maneira poética, não serve como anteparo ou moldura à experiência das garotas, não as fixa em nenhum tipo de pertença, chegando mesmo a figurar como espaço de indeterminação, espécie de “lugar nenhum” para onde se lançam sonhos, vontades e indecisões.

Já na literalidade do título, *A falta que me faz* se organiza em torno de ausências – e, portanto, de desejos: a falta das figuras masculinas que, alheias ao campo fílmico, tornam-se presentes pelas posições que ocupam nas vidas das meninas; a falta de definição quanto ao futuro, mais bem delineada quanto a uma hesitação delas em assumir papéis sociais fixos (casar-se, “ter menino”, cuidar da casa); a falta de investimento das personagens no filme, que titubeiam ao inscrever nele suas singularidades, à mesma maneira como parecem se esquivar de uma inscrição nas formas previsíveis de vida. Questões como amor, maternidade (duas delas estão grávidas) e morte gravitam em torno dos relatos das personagens, mas de forma sempre parcial, *faltante*.

No intervalo de uma estação, um inverno rigoroso, as personagens tecem suas experiências miúdas, conversam, brincam no rio, arrumam os cabelos umas das outras. Aparentemente nada acontece, todavia tudo é tempo de passagem, tudo flui. Esquivando-se das definições, as personagens e o filme prolongam a espera, evitam o desfecho, qualquer que seja. O documentário se perfaz em suspensão, no intervalo de uma travessia. E o faz em assunção aos modos de estar no mundo das personagens, em nada anódino, já que são seres de puro afeto: marcam nas paredes, nas cascas de árvore e na própria pele (em tatuagens rudimentares, forjadas à agulha e à tinta de caneta esferográfica) a intensidade de suas experiências, nomes dos amores atuais e até pretéritos.

O movimento do filme é regido pela delicadeza: a de não intervir na vida das personagens de forma invasiva; a de sustentar os silêncios, quando nada resta (ou nada houve) a ser dito; a de não elidir distâncias intransponíveis entre as garotas e a equipe de filmagem. Ao mesmo tempo em que os porquês, as explicações e as relações de causa e efeito são frequentemente sonogados, sobrevém a força telúrica de formas de vida singulares, que existem pelo fato de existirem, ainda que na incerteza. *A falta que me faz* se funda na distância e no estranhamento, inclusive na inflexão das falas das personagens: quando as palavras minguem, floresce, entretanto, uma prosódia singular, um falar tímido em que o final das frases vai se apagando, modulado pelo diminutivo: também nas formas do dizer, a subtração se insinua como marca.

Aqueles que creem

Para além da fé em seus “santos fortes” – ou talvez em razão disso –, os personagens do documentário de Coutinho lançam-se ao filme impregnados de uma crença no dispositivo, como meio que torna possível a expressão e a confirmação de uma vivência com o transcendente. Tal relação se reafirma pelo posicionamento cênico do realizador, que, a despeito de intervir muito pouco, coloca-se claramente em estado de alerta, em uma escuta ativa quanto às elaborações dos sujeitos. Nesse sentido, o documentarista também é crente: faz fé na palavra do outro como forma privilegiada de elaboração de experiências singulares.

A ambiência estética do filme se compõe em ressonância e amplificação desse universo. As conversas entre o realizador e os personagens são filmadas em plano-sequência, de modo que, pela duração, o desenvolvimento da *auto-mise en scène* dos sujeitos vá ganhando compleição e se abrindo ao filme, até se tornar dele indiferenciável. A câmera se fixa preferencialmente em plano-médio, mas, quando a narrativa vai tomando contornos mágicos, há um deslocamento aproximativo (*zoom in*), em um efeito de se achar para “ouvir melhor” aquilo que é dito. Como se o movimento da vida coincidissem com o do documentário, os depoimentos conduzem a narrativa, mas algumas poucas inserções de “imagens puras” impregnam-se nos relatos.

São emblemáticos, assim, os planos de curta duração que trazem figuras da estatuária popular de espíritos da umbanda, como as de pretos velhos e exus. Prenhes de um silêncio denso, esses planos vêm entremeados às falas das personagens: momento em que a experiência fabulada chega a tal limite que as palavras se tornam insuficientes. Um choque de *inter-ditos* atesta a emergência do real na cena, que a ultrapassa e a desloca para um além-filme. Ainda que nenhuma sonorização se entranhe nesses quadros, o silêncio imperturbável faz com que as entidades signifiquem, expressando a potência daquilo que se experimenta, mas que não se pode efetivamente ver ou ouvir.

Além da estatuária, espaços vazios (quartos, quintais, pequenos cômodos) também compõem esses quadros, seccionando a continuidade das narrativas orais pela instauração de um silêncio revelador. São momentos em que o olhar se torna precário – e as imagens propõem uma sinestesia tátil: tornam-se hápticas, de forma que os olhos funcionem como órgãos de toque para fazer sentir um encontro com o sagrado. Não raro os personagens pontuam suas histórias extraordinárias com frases do tipo: “isso aconteceu bem aqui, nesta sala”, quando então as imagens correspondentes, em planos de inserção, retêm o fluxo da fala, ao mesmo tempo em que o tornam mais significativo.

Alex, um dos personagens, conta como o espírito da mãe encarnou no corpo da mulher dele, em uma madrugada, para o aconselhar. Como se fosse o próprio espírito, ele vai encadeando as falas: “Você *tá* bebendo, fumando, até colocou arma no ouvido [para se suicidar]. Para de chorar, que eu *tô* bem”. O personagem deita-se no sofá, emocionado, para mostrar como a mãe o pôs no colo. O plano de um quarto vazio, com iluminação à meia-luz, parece então evocar a presença da mãe de Alex, que segue com a narrativa, dizendo ter perguntado ao espírito se “lá” (onde a mãe estava) “tinha criança” – com a resposta afirmativa, a imagem fixa de um anjo conclui a sequência com o sentido de alívio e alegria: a mãe nunca mais “voltou” (incorporou na mulher de Alex), mas ele revive a experiência a exemplo de uma prova de seu contato com o além-vida.

Em outras sequências, a montagem em significação associativa, que aproxima metaforicamente os sentidos pela alternância do trabalho com o som e a imagem em diegese e em extradiegesis, não propõe grandes extrapolações formais – é, ao contrário, mobilizada por recursos simples, com a justaposição de planos imagéticos e um certo retardamento (ou adiantamento) da faixa sonora. Em um segmento expressivo, Alexsandro, que não é exclusivista em termos de crença (diz ter batizado a filha na igreja católica pela manhã e “firmado” a menina na umbanda na mesma noite), canta uma música associada à entidade do Exu Tranca-Rua.

O personagem entoava então a música, cujo refrão diz: “Saravá, seu Tranca-Rua, que é dono da gira, que é dono da rua”. A canção invade a sequência seguinte, que acompanha os movimentos de pés que caminham pela mata. Por uma disposição metonímica (o fragmento tomado pelo todo), naturaliza-se a percepção de que Alexsandro teria seus caminhos guardados pelo Tranca-Rua, quando, então, a montagem desfaz o efeito de transparência, denotando que quem anda pela mata não é Alexsandro, mas um outro personagem: Taninha. Assim como a montagem do filme, em *Santo forte* os caminhos da transcendência não se mostram transparentes nem lineares: são ambivalentes e dúbios, demandando ao espectador, muitas vezes, percorrer as trajetórias místicas do outro para contrastá-las com suas próprias crenças.

Fazer da representação de si ao mesmo tempo a presença de um *eu* e de um *não eu* é a própria experiência de devir do personagem, espécie de abertura por onde

fluem as singularidades e as possibilidades de experimentação de formas de vida que não se reduzem às marcas sociais, embora delas não se desvinculem cabalmente: ser um outro nos limites daquilo que já se é. Instigada pelo documentário, essa relação depende amplamente da crença do sujeito filmado de que o que ele disser/mostrar será usado em seu favor, no sentido da não redução de suas formas de presença a estereótipos.

A fidelidade ao encontro como evento (ordenado em razão do filme) é determinante no processo de montagem de *Santo forte*. O documentário se retrai ao espetáculo da visibilidade excessiva, uma vez que, pela própria abordagem do tema, assume a condição de que nem tudo pode ou deve ser mostrado. Interessado não na experiência transcendente dos sujeitos nela mesma, o realizador tenta apreender como elas dão sentido a suas vidas ordinárias – mas é discreto.

Dona Thereza, personagem que se demarca pela inegável habilidade narrativa ao construir a própria *mise en scène*, ao final do documentário instala outro estado de ânimo: quieta, recolhida, apenas parcamente lembra a mulher que reinava soberana pelo quintal da casa ao contar as experiências com o além. O realizador pergunta se ela é feliz. Com a voz embargada, ela afirma que sim, que em um lado ela é, mas o choro faz com que não dê conta de dizer qualquer coisa sobre o outro lado, apenas deixando subentendido que aquele seria o espaço da não felicidade. E qual é esse outro lado?, quer saber o realizador. Quando a personagem pergunta se precisa mesmo responder, ele diz imediatamente que não – e o filme, inclinándose a outras perguntas e outras possibilidades de não ter resposta, pela montagem, “muda de assunto”. A exemplo do que as imagens expressam sobre a abordagem do transcendente, ainda que nele não se creia, crê-se na palavra do personagem, ele sim o “santo forte” do documentário.

As sequências finais remetem à noite de Natal, circunstância que motiva um sentimento de despedida que toma a narrativa. O espaço de fábula que se criou com o filme e fez da favela Vila Parque da Cidade um lugar ao além da própria geografia não há de ter outro destino senão o óbvio: desvanecer-se ao final do encontro. A última cena traz um plano-sequência que se ocupa do espaço do quarto de Dona Thereza. A câmera desliza pelo pequeno cômodo em toda a sua extensão, detendo-se um pouco mais em bebês que dormem.

Esse deslocamento é embalado pela música *Save me now*, interpretada por Andru Donalds, que alude a “um lugar onde nunca se esteve”, “falta de forças” e “salvação da profundidade das próprias paixões”. A ideia de uma salvação que não espera, negociada na urgência do *agora*, propulsiona-se quando a câmera enquadra, por fim, uma mesa de cabeceira em que, entre oferendas, a imagem de uma preta velha se destaca. Emergência última do real que risca a cena, a música – diegética, pois vem de um rádio portátil – termina. O silêncio se adensa, tocante e quase *tocável*, oferecendo ao espectador o estímulo sensorial que o remete para o além-filme: um

mundo atravessado por forças sem nome, que, tematizado pelo documentário, não acaba nele, nem se deixa por ele aprisionar.

Aqueles que desconfiam

Um filme que convida a falta a dizer: concede a ela um espaço para que (se) fale, mas não pretende recobri-la, torná-la menos ambígua. *A falta que me faz* começa por fragmentos. Fotografias inegavelmente femininas vão se sucedendo, enquanto uma voz também feminina, no extracampo, canta um amor que, “como em cena de um filme, foi quase real”².

As imagens fixas mostram colares adornados por pingentes em forma de coração ou medalhinhas de santos, peles escarificadas por tatuagens rudimentares, trechos de poesias sobre o papel, um rosto coberto por uma das mãos enquanto a outra segura uma fruta: da personagem mesmo, só temos notícias dos rolos presos ao cabelo.

O documentário posterga as apresentações “frente a frente”, mas os fragmentos aos poucos inscrevem em cena um universo de meninas: jovens, podemos ver. O que fazem, por que estão no filme, isso ainda não podemos – e, a rigor, é difícil decidir, ao fim do filme, se *já* podemos.

Quando as imagens começam a ganhar movimento, é a câmera que adia o encontro: mostradas a distância, meninas colhem flores. Quando esse movimento se torna mais próximo, em um baile de forró, passamos a conhecer seus nomes e rostos, mas desconfiamos que essa pode ser ainda outra forma de esquiva, pois, no momento em que o título do filme surge na tela, uma das meninas vai saindo, de costas e no escuro, dos limites do quadro.

A falta que me faz suscita um interessante contraste com *Santo forte*: enquanto neste documentário é sensível a crença dos personagens no dispositivo fílmico (materializada pela auto-*mise en scène* dos sujeitos ao elaborar suas experiências cotidianas), naquele a crença vacila: não se trata propriamente de uma dúvida, mas de uma desconfiança. Logo percebemos, no entanto, que essa titubeação fica aquém e ao mesmo tempo além das modulações do dispositivo. Trata-se, antes, da desconfiança das personagens em se inscrever na própria vida, no que ela tem de determinante: os papéis sociais, as tarefas do mundo adulto, o engajamento amoroso “de vera”, expressão empregada com frequência.

O gesto do filme, então, é o de se abrir à falta, assimilando-a como sua própria matéria-prima narrativa, pela recusa em inscrever os personagens em lugares determinados no discurso, atribuir-lhes algum traço de pertença que faça arrefecer sua condição de indeterminação e inconstância.

Assim como em *Santo forte*, é a palavra que instaura a cena – e as intervenções da realizadora são pontuais, como no momento em que Alessandra diz que vai pedir

um golinho de conhaque a Priscila. “*Cê tá bebendo grávida?*”, pergunta a diretora, mas o tom é de curiosidade, não de julgamento.

Dizer que a cena se cria pela palavra, em *A falta que me faz*, pressupõe antes de tudo considerar os silêncios, que denotam a amplificação de um impasse: as *auto-mise en scènes* das garotas não se modulam pela fixação de identidades, pontuando formas de existência indecidíveis. Essa característica, sublinhada no filme, coaduna-se ao fato de as personagens estarem no fim da adolescência e de o intervalo da narrativa coincidir com uma estação do ano (o inverno). É um filme de passagem e de passagens.

Esses sujeitos indecidíveis, que comumente não encontram lugar na ordem do espetáculo, tornam-se intrigantes: não elaboram *auto-mise en scènes* fabulosas, não enunciam histórias extraordinárias, mas é por sua *outridade* que se fazem densos. Dando-se ao filme segundo uma mistura de confiança e desconfiança, parecem deslocados, mas, por seu turno, exigem um deslocamento do próprio espectador: instilam nesse espaço a dúvida que os constitui, já que desmontam o estado das coisas, não correspondem àquilo que deles, em tese, se espera.

O endereçamento do espectador suposto em *A falta que me faz* não deixa de ser incômodo, já que os sentidos são rarefeitos e as epifanias, paradoxalmente, não se revelam de imediato. A assimilação do filme é vagarosa, impõe seu tempo de suspensão, em que os “milagres” ainda não ocorreram – mais uma vez em contraste com *Santo forte* – e talvez nem mesmo ocorram.

As personagens são, antes de tudo, sujeitos que desejam e que em alguma medida estão apartados de seus objetos de desejo: não à toa, o universo masculino não se inscreve na cena por seus próprios gestos e expressões, senão pela evocação das garotas: os meninos se fazem presentes, mas lá não estão. E se presentificam justamente pelas marcas forjadas no corpo das personagens. Valdênia e Alessandra estão grávidas. Derley, o namorado de Valdênia e pai de seu filho, é constantemente referido nas conversas das meninas, mas está longe, não só geograficamente (trabalha em outra cidade), como também em termos do papel que vai ou não ocupar na vida de Valdênia. Alessandra não diz o nome do pai do filho que espera, sabemos apenas que não é o mesmo rapaz com quem já teve uma menina, Ingrid. Dele, apenas comenta: “Ele não sabe o que quer da vida, mas eu não ia falar isso *pra* ele, que eu também não sei, né?”.

Emerge aí uma dinâmica ambígua: ao mesmo tempo em que desejam, as personagens oferecem uma resistência em se engajar nesse desejo: desejo do Outro (que a maiúscula aqui faz corresponder ao grande Outro, a alteridade em sua ilusão de plenitude) que completa, mas que também *dissolve*, risco de se perder no Outro.

Ausentes no plano empírico, os objetos de desejo parecem tanto mais concretos quanto mais se tornam visíveis as marcas da experiência. Priscila fere a própria pele para fazer uma tatuagem com o nome de Roberto – que também não aparece

no filme. Uma das amigas comenta que o desenho vai ficar “de vera” e quer saber o que Priscila vai fazer no caso de se casar com outro homem. “O nome de Roberto fica, uai”. Os sinais forjados conferem algum grau de realidade àquilo que se experimenta: viver só se torna de fato uma experiência se puder deixar alguma marca, presentificando a ausência.

A paisagem, assim, é trabalhada não como um lugar a que se pertence, mas como um espaço quase mítico. Rota de fuga (não raro as personagens são captadas ao longe escalando altas rochas), a Serra do Espinhaço transforma-se no espaço onde a não resolução das vidas se projeta, riscada pelo afeto: tudo o que importa, que se potencializa nas formas de negociação com a vida, parece estar alhures. Valdênia vive às voltas com uma caixa de anéis de pedras postiças: vendendo cada um ao preço de cinco reais, fabula uma situação em que aquelas bijuterias sem valor seriam anéis de um compromisso futuro, como se as pedrinhas se convertessem em potentes diamantes, símbolos do que um dia se eternizará.

O documentário jamais intervém para resolver a indeterminação e a duvidade – a montagem parece orbitar nessa indefinição, tornando-a mais potente quando convertida em discurso fílmico. O adensamento da ambiguidade pauta-se frequentemente pelo desvio. Não raro, uma personagem demarca sua subjetividade na cena tomando de empréstimo as experiências das outras. À mesma maneira, as expressões verbais e gestuais são captadas em curso: não há inícios solenes ou ritualizações, nem mesmo quando as posições se revertem e aqueles que respondem às perguntas se autodeterminam à tarefa de as formular.

A possibilidade de “experimentar momentaneamente o lugar do outro” se mostra em uma entrevista que os três membros da equipe fazem com Alessandra.

Diferentemente do que ocorre em situações protocolares, a entrevista não tem um começo – é no fluxo da conversa que o processo vai se desvelando. Quando é perguntada sobre o motivo de sua tristeza, a personagem percebe a oportunidade, começando a questionar a equipe: “De vez em quando você também não fica triste?”, pergunta à realizadora. Alessandra então começa a atuar de maneira propositiva, determinando os rumos da entrevista: quer saber a respeito do trabalho da equipe, da vida na cidade, dos casamentos.

Em tudo, o efeito de sentido amplifica o estranhamento: trata-se de mundos inconciliáveis, condição que o enunciado não busca neutralizar. Lugares subjetivos que miram um ao outro, não fogem ao contato, prolongam a relação até, mas não pretendem se incorporar um ao outro. Essa, pensamos, é a vocação política presente em *A falta que me faz*: para existir jogo, há de haver um espaço sempre à espera de ser ocupado, uma casa vazia no tabuleiro. A indefinição da partida, que se prolonga enquanto pode, não resiste, obviamente, ao final do filme, mas tampouco se investe do sentido de que tudo foi dito: o resto a dizer lança o espectador para um espaço que não está no filme.

Um movimento em *travelling*, tomado com a câmera na janela de um carro que também se desloca, adensa um efeito de despedida, a exemplo do que demarcamos em *Santo forte*. A paisagem vai ficando ao longe, ao mesmo tempo em que as imagens são cobertas pela canção *Je rêve de toi*, interpretada por Arthur H. O contraste entre a geografia mineira e a prosódia francófona da canção amplia o sentido de distância, de mundos que não se conjugam, mas ao mesmo tempo propõe um tom poético de universalidade à história de cinco garotas em um certo inverno que, como as montanhas, vai sendo deixado ao longe. As exigências do mundo adulto são, afinal, inflexíveis, mas as hesitações do universo adolescente nunca serão de todo sufocadas, tão bem expressas pela cumplicidade entre falta e desejo que nos engaja na vida.

O *tu* com o qual se sonha, referido pela música, confunde-se com o próprio vir a ser do *eu*: nunca apreensível, para sempre em movimento. A câmera então, se desvia das montanhas para se concentrar em uma motocicleta que desliza pela rodovia. Com a aproximação do enquadramento, reconhecemos Paloma, que, na garupa, abraçada a um rapaz, desloca-se rumo ao sonho do/em relação ao outro. Um plano de detalhe, entretanto, fixa-se na mão da garota, com o anelzinho de pedra postiça. O falso brilhante não assume esse papel por ser mentiroso, mas por ocupar o lugar do verdadeiro, o que é diferente. A falta subjetiva fundamental só pode ser recoberta de maneira postiça, “não durável”. O documentário, então, reconhece também para si essa ausência e a arremessa para o espectador.

Subtração do realizador, adensamento dos personagens

Como estratégia enunciativa comum aos documentários que aqui consideramos, um posicionamento de subtração do realizador, no sentido de não sufocar os modos de autoapresentação dos personagens, denota alguma abdicação quanto ao controle da cena:

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise en scène* deles. A *mise en scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise en scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir (Comolli, 2008: 60).

Na medida em que determinados filmes expõem sua condição de representação, negando-se a um efeito de transparência, esses modos de fazer ver podem ser apreendidos como um estatuto que se superpõe à realidade referencial, tensionando-a

e colocando-a sob suspeita. Esse movimento, apreensível em *Santo forte* e *A falta que me faz*, em diferentes modulações, torna viável uma contiguidade entre a dúvida e a crença, ou antes, acena ao espectador com a possibilidade de duvidar para “crer ainda mais”. Mas as estratégias autorreflexivas, em si, podem expressar nada além de um maneirismo formal – o fato de um filme dizer “sou um filme” não é suficiente para dimensionar sua vocação política, no sentido mesmo de engendrar um espaço comum para as experiências sensíveis e incorporar a possibilidade de recomposição dos lugares subjetivos. É aí que se repõe a questão da abertura do filme em relação aos personagens.

Em *Santo forte*, o realizador parece mais imiscuído na cena: pede aos entrevistados para cantarem; empunha um copo de cerveja para brindar com Braulino (embora só o copo seja visível, a montagem faz inferir que se trata do diretor); presentia os personagens com fotografias. Em *A falta que me faz*, o personagem (o outro do discurso) afirma sua presença como uma ausência, mostrando alguma desconfiança quanto ao dispositivo – efeito que a instância realizadora não apenas sustenta, como também incorpora em vista de um ganho de expressividade.

A consideração mais importante, nesta visada, é que nos dois documentários a forma mais ou menos assumida de instalação na cena pelos realizadores se faz em consonância com as maneiras como os sujeitos recebem o filme (e se destinam a ele). No esquadramento de um espaço de relações, a fidelidade ao evento, sensível naquilo que a montagem organiza narrativamente, não pressupõe a elisão de distâncias, mas justamente o reconhecimento delas como única possibilidade de troca.

O personagem em sua dimensão de presença (como algo que dura, permanece) repõe ao documentário o problema de uma alteridade que, em sua expressão, pode tanto dissolver em cena os limites propostos pelo filme quanto tornar a narrativa mais densa (ou fazer da rarefação um recurso cênico). Um contraste entre *Santo forte* e *A falta que me faz* expressa modos autorais semelhantes quanto à maneira de acolher as formas de presença dos personagens, mas que alcançam sentidos distintos.

Se nos ativermos à ideia de que um filme, em sua dimensão criativa, é a própria cultura em constituição, dando a ver uma realidade específica que se perfaz por um entrecruzamento de vozes, *Santo forte* e *A falta que me faz* parecem responder um ao outro, na medida em que, no primeiro, tudo é força, presença, afirmação (não é esse afinal o sentido generalizado quando se diz “ter um santo forte?”); no segundo, as existências individuais e o próprio filme se realizam na incerteza: a falta como marca fundante. Como substrato ético, os dois documentários, entretanto, engajam-se em um princípio comum: o de experimentar a alteridade como a aparição de uma distância, que desliza ante qualquer violência de se ver reduzida a uma categoria ou a um tipo.

Mariana Duccini Junqueira da Silva
Professora do Instituto de Ensino e Pesquisa (Insper)

Notas

1. Para um detalhamento dessas informações, ver: Lins, 2004.
2. A música é *Cena de um filme*, do cantor sertanejo Eduardo Costa.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- BLANCHOT, M. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano. Volume 1 – Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- COMOLLI, J.-L. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Recebido em agosto de 2013.

Aceito em setembro de 2013.

Resumo

Os documentários *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, e *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha, fundamentam-se em uma retirada estética dos realizadores para garantir o espaço à construção, pelos personagens, de suas formas de inscrição nos filmes. É na contrapartida dessa estratégia enunciativa que buscamos pensar o lugar do personagem em uma relação de crença ou descrença quanto ao estatuto do documentário. Essa modulação dá a ver as formas como os personagens se investem na narrativa – e dela se autoinvestem – reordenando nos relatos suas estratégias de negociação com o mundo sensível, já que dele não se desvencilham quando chegam ao filme.

Palavras-chave

Documentário; Personagem; *Mise en scène*; *Santo forte*; *A falta que me faz*.

Abstract

Brazilian documentaries *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1999) and *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) are based on their directors' aesthetic withdrawal in order to ensure the development of characters' self *mise en scène*. As a counterpart of this enunciative strategy, we consider the characters' possibilities of belief or disbelief in the documentary device. This sort of relation shows the ways the subjects invest themselves in the film in order to re-arrange their own ways of dealing with the concrete world, as they do not left it behind when they are put in film.

Keywords

Documentary; Character; *Mise en scène*; *Santo forte*; *A falta que me faz*.