

## J.: a escolha pela opacidade e as condições restritivas

Angeluccia Bernardes Habert

**N**o filme *Cinco obstruções* (*De fem benspænde*, 2003), Lars von Trier convoca Jorgen Leth, a quem identifica como seu mestre, para refilmar cinco variações de *O homem perfeito* (*Det perfecte menneske*, 1967), um curta-metragem de 13 minutos, seguido de algumas restrições. *O homem perfeito* é uma atualização contemporânea do *dandysme*, o correlato à concepção eurocêntrica de democracia, em uma sociedade de classes e com lastro em relações colonialistas. Um mundo preenchido com homens superiores e homens comuns. (Lyotard adicionaria algo a essa repartição, quando diz que há uma parte da humanidade que desafia a complexidade do mundo empenhando-se em relação às mudanças tecnológicas, e vastos segmentos que apenas afrontam a sobrevivência). Ao final do séc. XIX, já se perguntava Baudelaire: “Quem é o homem superior?” e respondia: “o último esplendor de heroísmo em tempos decadentes”. E escrevia em seu diário (apud Hamburger 2007:32): “Ele não é o especialista. Ele é o homem de horas de ócio e educação geral. Ser rico e amar o trabalho”. Muito diferente dele é o esteta, convertido à especialização, como comentou Hamburger. Apesar de o poeta continuar a se identificar com o heroísmo do *dandy* – “do homem que nunca foge de si mesmo” –, ao mesmo tempo traz em si a consciência de suas contradições e insinceridades. E, ao refletir sobre si próprio, tem a consciência da impostura e das dúvidas sobre a identidade, como homem e como poeta. Sente, então, o deslocamento das certezas sociais.

O diretor dinamarquês, consagrado internacionalmente, fará Jorgen Leth filmar em várias situações seguindo suas condições restritivas, e produzir outros cinco trabalhos valiosos sobre o homem perfeito. Ao prosseguir a encomenda e o

comando da realização do filme, recusa as soluções encontradas e refina as exigências. O que é construído a partir destas etapas é um misto de obra-prima com um ato reflexivo sobre “como aproximar-se e manter a distância” “dos lugares, das pessoas e das coisas”. Um levantamento de dúvidas e contradições, comuns aos outros poetas contemporâneos.

Dirige Lars von Trier com mãos de ferro e até certa impiedade. Em alguns momentos, escorrega algo de perverso em sua relação com Leth, aquele que cumpre os seus trabalhos com finalidade de salvação. Há traços de verdade nesta impressão, na medida em que existe uma tensão entre vontades criadoras. Persiste muito de jogo e de ficcionalização nos olhares que trocam e nos risos mefistofélicos captados pela câmera. Estariam apenas re-encenando o tema de Fausto – um dos temas recorrentes e de dimensão mais profunda na cultura ocidental, pergunto – e trazendo para o âmbito do filme as questões da poética: a imortalidade perseguida, a ânsia da criação e do agir sobre o mundo? No filme, as personagens dos dois diretores não podem corresponder integralmente a suas existências biográficas, compreendo. Entretanto, no cinema, mais do que em qualquer outro meio, a presença física frente à câmera implica a concreticidade dos corpos e dos objetos, até que se desliza o gesto. E o que existe de inicialidade se transforma em algo de qualidade mais abstrata e produtora de significado.

No embate dos dois criadores, nota-se com frequência a ironia que constrói o distanciamento entre eles e seus trabalhos. Estão, o tempo todo, revendo seus papéis. Desdobram o que é visto, criam um espaço crítico, e se um pouco da mistura do eu dramático com o eu existencial prevalece, ainda que presente, se desfaz. Nas entrelinhas de muita informação que acompanha o filme, percebida no próprio filme, sabe-se que o diretor mais velho não filmava há muito tempo, desfrutando de uma vida de homem branco-europeu nos trópicos, vivendo no Haiti. Mas, não são considerações anedóticas, ou periféricas, que interessam aqui, e sim o resultado desse jogo – uma proposta realizada dentro da narrativa do filme, e que resulta na fixação de uma obra em progresso. Permitirá discutir as convenções do documentário e as questões da criatividade, passo a passo, a partir do desafio entre duas mentes bem afiadas – e afinadas.

De certa forma, tem-se no filme, desnudado de forma pedagógica, o artifício da criatividade. A composição consciente e deliberada, posta em relação à intervenção na realidade. A natureza, os fundamentos, e as tensões da criação cinematográfica são colocadas na tela, particurizando, o fazer documentário. Como se aproximar do real e transformá-lo em imagens, é uma questão. Postulam os encontros e desencontros entre o fazer categorizado como documental e a ficção. Cruzamentos e superposições muito difíceis de discernir (e, em certos momentos, separá-los), particularmente com o registro quase cronológico da relação travada entre os dois diretores, que se colocam como personagens e atores. A incerteza de definir um

gênero se torna maior – a discussão entre realidade e ficção é aproximada e, em seguida, descartada.

No filme *Cinco obstruções*, demonstram-se as escolhas para a recriação do mundo pelo poder da imaginação, ao tempo que ao ser dado o mote, Leth refaz a história e rediscute as suas máscaras.

Esses diretores tangenciam o dogma – falo no sentido do movimento de que Lars Von Trier participou, e na acepção da palavra, como estabelecimento de limites rígidos para a supressão da dúvida, ou a suspensão acordada da dúvida. Desenvolvem uma política de procedimentos para interferir na realidade e permitir os contornos indiscutíveis para recortar o conhecimento, e assim, encontram a inventividade construtivista, alcançando a estilização e a exatidão quase geométrica.

Todos os realizadores que pretendem filmar o real são especialistas que lidam com a incerteza e fazem dela a substância de enunciação. Necessitam estabelecer regras para o recorte do mundo, para a sustentação de um enunciado, subtraem o compromisso político coletivo, as certezas universais, mas não escapam de praticar uma ação politizante com a discussão sobre a confecção do filme. São poetas da transgressão da ordem estabelecida, pela compreensão, por eles mesmos – bons individualistas no sentido da tradição escrita ocidental – de serem orientados ainda por valores internalizados. Almejam criar, a partir de limites impostos a si mesmos, como forma de se aproximarem da complexidade do mundo e, ao mesmo tempo, livrarem-se do desconforto da ambigüidade.

Eduardo Coutinho chamou de “prisão” a esses procedimentos “para lidar com a mobilidade do mundo” (Lins, 2004:101), e faz deles elementos importantes de seu processo criativo, retirando deles a autonomia e a liberdade para continuar fazendo filmes. A questão do dispositivo, em Coutinho, torna-se então crucial, como confirma Consuelo Lins; satisfaz a compulsão de filmar, que se coloca “como a mais violenta necessidade” de exercer continuamente o ofício de cineasta. Uma maneira de corrigir o risco e de se multiplicar, afirmo, que se faz em cada especialidade. Com a diferença que, ao filmar o real sob a imposição de marcos, permite deslanchar outros mundos a partir de um pequeno recorte e, ao mesmo tempo, exceder a rotina da sobrevivência. O resultado, em consequência, será compartilhado por outros para propulsionar o agir sobre o cotidiano. Como mostrou Buñuel em *Tristana* (1970), o mesmo jogo se estabelece nas pequenas ações: separar com um garfo as ervilhas e colocar uma ordem em que serão engolidas; ou como escreveu Fernando Pessoa sobre a laranja, que se corta em duas bandas, uma maior outra menor, e escolhe-se uma para ser tomada primeiro. Se isto não faz a menor diferença do ponto de vista do universo, providencia uma leve sensação de controle e, em certos casos, euforia e prazer.

Quando, em 1985, escreveu o artigo *Novo, novidade e nova modernidade* (2005: 40), Eduardo Escorel falava a partir de “uma pequena seleta de notícias”, de como

o “espontaneísmo inibe o poder de reflexão”, “dos ciclos fugazes da moda” de uma certa “cultura política”, “na perda da memória coletiva”, quando, na verdade, queria apresentar como “o extremo oposto” de tudo, o filme *Cabra marcado para morrer* (1984):

Nele foi resgatada a experiência trágica de homens e mulheres do povo, assim como a própria evolução da linguagem do cinema brasileiro. Da filmagem canhestra de 1962 e 1964, ao ágil registro documental dos anos 80, há a consolidação de um projeto coletivo de construção de uma cinematografia. Ao mesmo tempo, o drama humano é salvo de seu mais provável destino, o completo esquecimento.

Para ele, “o cinema brasileiro como um todo transformou-se”, e naquele momento histórico se fazia muito empenho na recuperação da experiência, e de um não-esquecimento. E reafirmava: “Hoje, quase sempre, aquilo que pretende passar por original não expressa senão ignorância do que já vem sendo feito há muitos anos mundo afora” (idem:42).

O tom impetuoso e a polêmica no texto se devem um pouco à publicação na imprensa (Jornal do Brasil, 7 de maio de 1985), e me detenho sobre a “filmagem canhestra”, termo que vem de canhoto, portanto do uso da mão esquerda, com significado de desajeitado, do que perde sua força ou seu interesse. Há sempre uma mudança ocorrendo na realidade política sobre a qual se filma, e na qual se situam os realizadores e críticos, e não se deve perder de vista as transformações que influenciam o modo como as imagens serão vistas e discutidas. O senso comum prevalece em determinados momentos e expressa a conjuntura e as circunstâncias envolventes.

Observo esse olhar um pouco desdenhoso quando se tem a fortuna de encontrar uma máscara usada por outro ator, ou se dar conta da própria máscara, jogada no caminho da história. Pode-se segurá-la e pensar, como fez Esopo à raposa dizer: *o quanta species cerebrum non habet*, no sentido de corrigir o destino, o impulso juvenil e a vaidade das certezas políticas.

Entretanto, sempre que revejo *Cabra*, sou tomada pela beleza maior do filme: a imagem poética que transfere mais significado decorre da montagem das imagens anteriores. Falo, particularmente, da sequência da mãe-personagem, encenada por Elizabeth, brincando com os filhos atores, para ficar no lugar ausente da mãe, substituindo comentários ou explicações prosaicas.

Os gestos, a movimentação do corpo, o rosto, as imagens emprestadas transferem ao cinema documentário um sentido de duplicação ritual e simbólica. Acrescem ao que é dito uma outra grandeza e quando modificadas as circunstâncias que envolvem o filme, o que resta de mais significativo é a capacidade de gerar novas possibilidades de ver o mundo.

No caso, o divisor de águas – como foi dito de *Cabra* muitas vezes, particularmente o que escreveu Bernardet, em 1985 – sintetiza “conflitos ideológicos e estéticos” numa época em que as restrições à produção (do Mercado e do Estado) afrontavam os realizadores com limites. Levaram-nos a redefinir caminhos, a reduzir a representação, e alguns diretores fizeram escolhas estéticas surpreendentes. Encaminharam-se para um cinema inovador e menos sociológico – como o crítico denomina o cinema sustentado no duplo projeto de compreensão e explicação da realidade brasileira. Uma visão universalista e impositiva – irredutível à dúvida e convidando ao convencimento – será substituída, a partir desse momento, por um deslocamento para o questionamento da representação.

Quando Coutinho decide retomar o filme, em 1982, quando se inicia a abertura política, ele parte à procura dos personagens de seu filme, procede por impulso em busca do projeto pessoal, sem nenhuma idéia preconcebida. Disse, mais de uma vez, que não sabia inclusive se retomaria ou não o filme.

Esse movimento é reflexivo – volta-se para uma outra época, e quer se rever no processo – e, ao mesmo tempo, é um projeto imediatista: busca o que ocorreu aos personagens do filme sem um roteiro prévio. Vai atrás de algo bem recortado, como já fazia na televisão (trabalha sua experiência no Globo Repórter). Graças às câmeras mais leves, o registro se torna mais instantâneo. Dizia-se, na época, que ele fazia cinema direto, ou *cinema vérité*. Hoje, estou prestes a concordar que estaria em prática o “direto televisivo”, expressão de Mario Carlón (In: Sartora e Rival, 2007:127), para dar conta de uma nova organização do trabalho e de uma “agilidade” de filmagem. Emerge daí uma linguagem nova – a captação direta do acontecimento. Apresenta, por outro lado, as marcas da responsabilidade da enunciação, e o aparecimento dos microfones e da equipe denotam agenciamento e verossimilhança testemunhal.

É “Reportagem, mas é cinema”, diz na tela Coutinho, reagindo enfaticamente a uma personagem que pergunta se ele trabalha para a Globo ou para outro canal de televisão. Em *Cabra*, ele está entrando com sua equipe, filmado pela segunda câmera, para entrevistar já com a câmera ligada. Neste momento, perpassam interligadas várias questões que conectam a história da televisão ao cinema: primeiro, a questão de poder e convencimento – no Brasil, o cinema, sempre uma indústria incipiente, e a televisão, um enunciador de maior penetração. Mesmo assim, esta confluência é negada por alguns anos: a proximidade com a linguagem da televisão só passa a ser admitida – e ainda de maneira tímida – com o prenúncio de uma outra revolução tecnológica.

## II

A construção de um filme com vários episódios foi, por diversas vezes, um expediente praticado pelo cinema para restaurar o poder de capitalização de alguns produtores – quase sempre para alavancar recursos, com a promessa de retorno

facilitada no mercado. No após guerra, tornou-se um pretexto para se filmar, em vários países cujas cinematografias eram economicamente frágeis, mas fortes do ponto de vista da criação.

No Brasil, em 1962, observa-se algo semelhante. *Cinco vezes favela* usa essa fórmula, tão comum ao cinema neo-realista, de pequenas crônicas. Alguns jovens apostam no cinema brasileiro como instrumento político de mudança e fazem filmes muito particulares, alternando os temas da alegria popular, da sensualidade e da corrupção em um país desigual, ainda lido com base na luta de classes.

Recentemente, Cacá Diegues – um dos cinco diretores do filme de 1962 – propõe uma refilmagem, *Cinco vezes favela, agora por eles mesmos*. Incentiva a produção em episódios, acreditando que se vivencia hoje uma outra revolução, a digital. O acesso facilitado às tecnologias digitais favorece aqueles que antes eram representados (objetos da representação) os jovens das favelas, dos movimentos de cultura audiovisual, que passam a ser porta-vozes de si mesmos – ainda que, bem frisado – sem nenhum envolvimento com um sentido emancipatório coletivo. O pertencimento a esses movimentos motiva a criação de uma auto-representação, procurando com empenho sair da invisibilidade.

“Não mais representar anseios dos outros”, “nem representar anseios coletivos”, reconhece Cacá Diegues. São indivíduos que pensam representar e falar de si mesmos, expressão deste mundo digital, de blogues e da convergência de mídias.

Eles estariam produzindo

(...) um cinema instantâneo [-] sem centro e sem controle, democrático, distributivo e diverso, sem vocação de gueto [-] está nascendo desses filmes ou vídeos domésticos e de seu modo-de-fazer, seja pelo registro documental do real visível, seja pela interpretação dele pela autoficção (Diegues, 2008).

Assim, há na atualidade um retorno dos filmes de episódios, que reúnem trabalhos de vários diretores com uma finalidade celebrativa – ou para corrigir as discrepâncias do mercado, ou para permitir, em outros casos, a viabilização de projetos profissionais, de alguém já creditado como especialista, que precisa continuar a filmar. Conseqüência de editais que convocam e especificam a dimensão, o tema e outros limites para o projeto de filmes, e em geral, para serem distribuídos no circuito não comercial. Uma idéia é lançada para ser reinterpretada por diretores de vários países – quando a chamada é internacional – ou por diretores nacionais com experiências diversas. Parece um modelo que renasce das cinzas, com certo estofo politizante, principalmente quando o caráter é celebrativo. Como sempre há exemplos estrangeiros para este retorno de um cinema comprometido em falar de uma cidade, dos grandes desastres – das ações terroristas, ou para comemorar datas de interesse geral.

*Marco universal – Direitos Humanos: a exceção e a regra* (2008) é um desses filmes. Celebra os 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos e reúne os diretores Sandra Kogut, Tetê Moraes, Eduardo Escorel, Jefferson De, Kiko Goifman, Alexandre Stockler e Victor Lopes.

Entre eles *J.* delinea uma discussão especial, naturalmente de Eduardo Escorel, cuja biografia está ligada aos principais filmes do cinema brasileiro, como realizador e como montador. Seu filme de 13 minutos é assim descrito: “O vídeo terá a forma de um relatório, recorrendo a documentos como registros de ocorrência, notícias de jornal, fotografias, cartas, e-mails, e pelo menos uma gravação apenas de áudio, em que é entrevistado por um repórter” (<http://www.cinedireitoshumanos.org.br>). Nas entrevistas e em conversa, o autor declara que o filme resultou de um convite da produção, que teve um orçamento muito modesto e, em um debate na PUC-Rio (em novembro de 2008), acrescenta: “O filme não é político”... “não pretende convencer ou persuadir ninguém”. Na mesma ocasião, disse não querer denunciar qualquer instituição.

Suas declarações acompanham a rejeição crescente, quase hegemônica, entre críticos e realizadores contemporâneos, de um cinema militante, que pretenda fazer justiça, ou que explicita um discurso sobre os grandes temas e as questões estruturais. Ele leva em consideração as dúvidas e desconfianças contemporâneas que cercam os termos “documentário” e “filme político”, mas por outro lado, abre mão do que têm sido os procedimentos mais freqüentes para endossar “a verdade da enunciação”.

O posicionamento ideológico mais usual, ao contrário, dá o maior apreço ao registro das experiências dos homens comuns, detendo-se em seus pequenos problemas. É um cinema que registra, a partir da conversação e da linguagem, a vida cotidiana, os gestos, fixando os acontecimentos em determinado contexto particular. Ao procurar evitar grandes conflitos e dramatizações, capta a realidade numa perspectiva do acontecimento e do aleatório, rejeita a observação do já construído, do já passado. Propõe quase sempre “... um discurso da maior semelhança com a experiência da percepção humana, em um lugar”, na síntese de Mario Carlón (In: Sartora e Rival, 2007:130).

De *J.*, Escorel se acerca com muito comedimento, não afirmo se por recato ou desambição, mas meu movimento é tomá-lo como outro pequeno e valioso filme, que permite o levantamento das atuais discussões sobre as estratégias do registro do real, por parte do espectador comum, sem o necessário esforço pedagógico dos críticos e realizadores. Trata-se de um filme que elimina a representação ou a ilusão de transparência com radicalidade. Em uma primeira apreciação, diria, *tout court*, que é um “filme de montador”, de um especialista que mostra o seu ofício, e não deseja torná-lo despercebido. Foram filmados poucos planos, e os realizados foram feitos com a câmera parada, quase planos do primeiro cinema. Para o espectador comum, se assemelham a fotos, com suas qualidades de suspensão do tempo e do

movimento. O filme só se desenvolve – ou flui – precisamente, nos intervalos dos cortes, não deixados ignorados. Na tela, são vistas paisagens vazias: uma praça, um canto de rua, o centro do Rio de Janeiro – mesmo a Cinelândia, é filmada como um cenário despovoado.

Serão as “fotografias do local do crime”, registrado “por causa dos indícios que ele contém”? Empréstimo o que disse Benjamin sobre as fotos de Paris, realizadas por Atget, e tomo as imagens do Rio como aquelas fotos que “se transformam em autos, no processo da história. Nisso está sua significação política latente” (1987:174). Afirmo então que as imagens vistas – e muito mais as ausências – inquietam o espectador, e demandam um enorme esforço de reposição. No imaginário, refazem as cidades fantasmas do *far west*, as ruínas das casas e estalagens, o silêncio e a ocultação de hostilidades que prenunciam e chamam à ação o choque da barbárie com a civilização.

A Câmara Municipal, os quartéis, a sede da ONG Viva Rio, a Associação de Moradores de Kelson’s são enquadrados, ressaltados os cortes, pedaços de uma realidade maior. Da Associação de Moradores são feitos vários planos, dos lados, e por analogia, desempenham o efeito de revirar a foto, recurso hoje possível de forma digital. Dá-se então a volta por fora do prédio, mas nunca é mostrado o seu interior.

Acompanha as imagens um ruído de vento, muito tênue, ligeiro assobiar, que torna próxima uma certa nostalgia, um sentimento de ausência, e confirma a sensação de que pedaços foram retirados de um contexto maior. Em certos planos são vistas pessoas: transeuntes distantes, e principalmente, anônimos. Não há, em nenhum momento, a introdução da pessoa humana com existência individual, em sua singularidade – estes seres dos quais conhecemos, segundo outras narrativas contemporâneas, os gestos e os motivos.

Só poucas fotos (cedidas à produção do filme, lê-se nos créditos, e afastadas, observaria eu, em um plano de terceira pessoa), sugerem quem seria J., disfarçado, usando boné, só passível de ser reconhecido pelos que já o conhecem. Outras duas fotos são reproduzidas do jornal O Globo, onde ele aparece com o rosto coberto, ironicamente, com o diploma de Moção de Louvor e Reconhecimento, concedido pela Câmara Municipal. Uma segunda conotação se faz sobre a primeira, dada anteriormente pelo jornal. A foto construída com o fundo da bandeira brasileira, onde a expressão *Ordem e Progresso* foi substituída por *Dignidade*, ajudou a construir na imprensa o tema do protagonismo do homem comum.

A subtração, no filme, do reconhecimento da personagem, o rosto livre nunca mostrado, é um artifício estilístico, uma escolha estética, ainda que, em entrevista, tenha o autor declarado: “Tenho fotos mas não quis publicar, ele pode ainda estar vivo”. Os que conhecem J. e os que o perseguiram o reconhecerão facilmente, e essa camuflagem não o protegeria de nada, como não foi abrigado

pela exposição na mídia. Nessa escolha, Escorel desvia-se do “formato testemunhal que assegura o encontro irrevogável entre o corpo, o mundo e a câmera, para fazer surgir os gestos entre a ação e o registro” (Adrián Cangi, In: Sartora e Rival, 2007: 36), comum aos documentários contemporâneos. Não se incorporam as marcas da individualidade: os gestos faciais, o olho como espelho da alma, os ritos da boca – elementos para o reconhecimento. Como também se recusa a entender ou explicar as motivações da personagem.

As imagens duplicam o ato de separação presentes no discurso escrito e lido no filme. Palavras e frases aparecem na tela sobre fundo negro e são lidas, a cortes ritmados. Soam com um tom neutralizado, a voz controlada por Escorel, que foge de sua dicção corriqueira. O texto, lido em *off*, não é o texto tradicional, ou seja, não ancora as imagens, não organiza o que deve ser interpretado pelo espectador. De longe não é um texto emocionado, que estampe suas dúvidas e incertezas, que re-encene a sua experiência de filmagem, e conduza a experiência do espectador. Ao contrário, está longe de balizar conotações e afetos, seu tom é de asepsia e neutralidade. Um texto produzido na pós-produção, entretanto, com características ficcionais, construído como se fosse um registro de ocorrência, uma súmula impessoal, mas esmiuçada do acontecimento: “o relatório de cada passo dado pelo personagem em busca de proteção”.

O texto filmico ficcionaliza, insisto ainda um pouco, sugere a existência de um outro especialista, “um escrevente”, que registra, de forma apressada, a ocorrência policial. Ato que na vida cotidiana é feito com espírito pouco cooperativo, sem entender e sem avaliar as conseqüências do que se registra, na pretensão de agir com objetividade. Ao usar a mediação de uma personagem oculta – subentendida – e através dela um discurso na terceira pessoa do presente do indicativo (e não no pretérito), Escorel inova o discurso indireto. Portanto, não simula o desenvolvimento das ações, mas as constata a partir de si mesmo: eu afirmo que ele pede, presta, registra, informa, denuncia, etc.. A partir da interligação de enunciadores e de enunciados, ele incorpora, de maneira diferenciada, a combinação das características de relato na terceira pessoa, com as declarações pessoais. As condições do agir saem da personagem e se localizam na sua máscara – ou disfarce – de um outro mais oculto e indefinido, que seria o tal pretendido escrevente, aquele que registra os passos de J. Apagando as fronteiras entre as experiências dos sujeitos, personagens e diretor, constrói um texto objetivado, com imagens de muita concretude e, à semelhança de uma metamorfose, a cidade amanhece paralisada.

Na forma do filme, há uma total supressão de psicologismos e tanto ou quanto de explicações sociológicas. Elimina-se a representação do rosto e dos gestos “que seriam signos de identidade que, pensados em uma antiga tradição; revelariam uma relação tipológica entre paixão e caráter” (Adrián Cangi, In: Sartora e Rival, 2007:36), e que em tempos mais recentes, no dizer de Artaud, Deleuze e Guattari, seria “uma máquina abstrata produtora de sentido e de subjetividade”. Diferentemente do

documentário contemporâneo, em *J.*, Escorel elimina os planos próximos, recorre a um registro distanciado. Afasta-se da construção de um herói, ou do tipo ideal, como discorreu Bernardet. Assim, acredito, o realizador toma um distanciamento do realismo socialista e mesmo do sociológico, mas não adere a uma redução psicológica da simulação da construção individualista do eu individual, e evita, com radicalidade, uma subjetividade encenada.

### III

Os espaços negros substituem as ações que deveriam ser encenadas, e somente o lugar resiste à representação em fragmentos – mas que implicam, chamam a si, o que não se quer ver ou não se pode compreender. No filme, as formas do registro não imitam a realidade e não pretendem simular um mundo completo. “Testemunham o real como trauma, como forma incompleta do real em sua representação”, lembra Adrián Cangi (In: Sartora e Rival, 2007:46). O uso da metonímia, diferentemente da metáfora, não pretende substituir, inaugurar um novo, ao contrário, traz consigo tudo o que ficou para trás, instala a memória nos vazios e no inacabado. Ao escolher a forma lacunar e incompleta de representar o real, Escorel incorpora o trauma urbano experienciado e outros mais. Por outro lado, a compressão do espaço e a supressão do movimento aguçam a percepção do espectador sobre a situação real e imaginária da cidade.

A metonímia, incorporada em *J.* como linguagem, toma a forma dessa alternância entre uma imagem parada e os cortes das palavras, ganhando contornos brechtianos. Encontram-se no filme a “paralisação do tempo, a suspensão da dialética diegética e a resistência a uma resolução confortante” (Avelar, 2003:17).

Muitos autores enfatizam que o texto fílmico é construído tanto pela audiência quanto pelo realizador, e o que está ausente, ou omitido por escolha, se torna tão – ou mais – significativo quanto o que está presente. O ocultamento e a opacidade pretendida potencializam o movimento de cooperação do espectador para criar *links*, ligações com as suas experiências e verdades. Deslizam proposições, nem sempre conclusivas e que não encaminham a uma verdade única – são provisoriamente verdadeiras. Conferem assim ao texto a instabilidade de significados e a negação de uma verdade unívoca; no cotidiano, o texto aberto subverte uma narrativa condutora e as leituras definitivas. Posso dizer que a opacidade vem a espelhar a realidade, mas o mundo construído não será habitado por personagem-sujeitos, dos quais conhecemos a intencionalidade. Entretanto, valoriza o espaço, retoma a noção de contexto, constrói o lugar para ser ocupado pela desordem do mundo, apreendida pela experiência do espectador.

O que se apresenta livre de disfarce aparece antes dos créditos, antes de começarem as imagens: é a voz de *J.*, que relata para um repórter do jornal *O Estado*

de S. Paulo: “Alguém me ligou, alguém de minha relação”, e da mesma maneira, aparecerá no final “(...) o pecado mortal deles foi esse, foi mexer comigo...”. Mas, a figura de J. permanecerá sempre distanciada. Somente um pombo que desce na praça – na primeira e na última imagem no filme – se movimenta e conduz o olhar do espectador, fazendo-o vivenciar a ação que coincide com o que é visto na tela. Cola o referente à imagem. Só o pequeno animal teria sobrevida e a existência real confirmada, e seria então o correlato de singularidade.

“Coração, ai coração...”, soa no filme a música de Jards Macalé, soa além do estribilho a batida do surdo que acompanha a imagem da praça – onde ocorreu a entrevista registrada. Como o homem perfeito, o realizador parece pensar: “Hoje, experimentei algo que espero compreender nos próximos dias”. Um branco maior surge da montagem dos pedaços negros, e se mantém.

#### IV

No filme *Marco universal*, dois outros realizadores que assinam filmes mais experimentais, Sandra Kogut e Kiko Goifman, trabalham uma certa estetização e levantam aspectos mais afetivos do cotidiano, registrando seu envolvimento como realizadores. O filme de Kogut, por sua vez, terá em comum, com outros do conjunto, a valorização de experiências positivas. Registram eles quando as populações de favelas podem ser crianças, ou podem ser reconhecidas como artistas plásticos no exterior, os moradores movimentando a seu favor a experiência cultural. Alguns mais, outros menos, vão se ater ao registro de seus objetos com certo envolvimento biográfico. Muitas vezes ouvimos suas vozes incorporando o relacionamento que travaram na experiência de filmagem. Minimizam quase sempre a relação de poder de quem detém a câmera, e inscrevem os filmes dentro de sua filmografia, salientando bem a discussão que apresentam. Registram com emoção a proximidade com seus temas e personagens, como exemplifica o filme de Alexandre Stockler, um jovem que filma o cotidiano de jovens que trabalham e vivem do lixo.

Ao ser instado a falar da relação de J. com *Cabra marcado para morrer*, Escorel reitera que o filme é realizado 24 anos depois, e que fez outros filmes. Lembra que montou *Santiago* mais recentemente. Procuro entender: um filme que expõe as palavras, a textura dos documentos montados com fundos negros, além de uma certa similaridade no rigor formal. Penso um pouco mais, aproximado traços de Ozu, João Moreira Salles, das fotografias paradas, dos corte e dos silêncios, mas afirmo, são elementos retomados com outra acepção. *Santiago* é um texto afetivo e afetuoso sobre a memória da casa, da família e do mordomo, uma confissão trançada com ficção. Escorel opta pela “limpeza da linguagem”, como Brecht, recusando “os acréscimos ornamentais e sentimentais” para evitar “as armadilhas do verso ‘comprometido’” (Hamburger, 2007:262), e cria um mundo objetivado a partir da experiência subjetiva.

Para ele, o documentário longa-metragem que lançou, em 2007, *O tempo e o espaço*, seria o filme que se relaciona com *Cabra*. Acompanha (e realimenta) o que foi desenvolvido na imprensa: o cabra que não morreu e que não emigrou para São Paulo. O filme é sobre um militante das comunidades de base da Igreja Católica, depois do PT e do MST, que se tornou um micro-empresário, e fez um caminho na contramão da história de Lula, o atual presidente do Brasil.

A questão que desenvolvo, aproximando *J.* do filme *Cabra marcado para morrer*, não é de conteúdo. Ainda que fosse possível cunhar uma expressão: outro cabra marcado para morrer, ou falar de pessoas que são eliminadas por contrariarem interesses estabelecidos (o latifúndio sendo substituído pelo narcotráfico e pelas milícias urbanas). Interessa-me, nesta comunicação, discutir as condições restritivas e reconhecer as soluções encontradas por Escorel que, do meu ponto de vista, teria em relação a esse filme desenvolvido uma angústia para evitar a imitação (a mimese) e guardar o distanciamento da questão política. Ao mesmo tempo, mantém as qualidades reflexivas por trás do rigor formal e provoca o espectador que “entenda a ‘verdade das máscaras’” (Hamburger, 2007:115). Em cada momento pessoal e conjuntura histórica, tem-se de encontrar os termos adequados para registrar o real.

Ao pensar em escrever sobre *J.*, veio-me à mente a mediação do filme de Lars von Trier: Leth, ao refilmar *O homem perfeito* constrói um anteparo de plástico transparente para gravar a cena do banquete, em meio a um *quartier* dos mais miseráveis da Índia. O homem perfeito deve satisfazer o seu apetite, sem se incomodar com os famintos que o observam. Leth, como ator e personagem, come com elegância frente a uma pequena multidão de “extras” (ou serão mesmo os totalmente destituídos?). No caso de Escorel, seu anteparo não é transparente, ele usa da opacidade, ao construir as ligações negras e os registros que provocam obstruções, e não evidências, sobre os acontecimentos apresentados em relato. Pode filmar a violência, o tráfico, a ausência de cidadania e as misturas do espaço urbano em 13 minutos, mas ao fazê-lo, demarca proteção. Os espectadores, que são os homens comuns, serão forçados a debruçar-se sobre os anteparos e sobre aquelas imagens vazias, e vão preenchê-las com a própria experiência e identidade. Eles farão as suas escolhas.

Angeluccia Bernardes Habert  
Professora da PUC-Rio

### **Referências bibliográficas**

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota – Aficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- DIEGUES, Carlos. *O cinema do Nós do Morro*. 15 de maio de 2008. Disponível em <http://www.carlosdiegues.com.br/>

ESCOREL, Eduardo. *Advinhadores de água – pensando no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SARTORA, Josefina e RIVAL, Silvina (orgs.). *Imágenes de lo real – La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.

### **Resumo**

Esta comunicação enlaça vários caminhos e dialoga com imagens produzidas por *J.*, de Eduardo Escorel. Leva em consideração as discussões sobre documentário e filme político, e discute as condições restritivas e as soluções encontradas em relação ao momento pessoal do observador e à conjuntura histórica. Todos os realizadores que pretendem filmar o real são especialistas que lidam com a incerteza e fazem dela a substância de enunciação.

### **Palavras-chave**

Documentário; Condições restritivas; Opção pela opacidade.

### **Abstract**

In this communication, we discuss several intermingling approaches, establishing a dialogue with the images produced in *J.*, a movie directed by Eduardo Escorel. The relation between documentary and political films is presumed, observing the prevailing restricted conditions and the solutions found by the observer to deal with personal moments and a historical context. All film-makers who intend to capture reality are specialists who deal with uncertainty, presented as the substance of enunciation.

### **Keywords**

Documentary; Restricted conditions; The option for opacity.