

A presença do documental: subjetividades possíveis e memória do mundo

Angeluccia Bernardes Habert

A sombra veloz
múltipla na água corrente
se não reflete a face oculta
debruçada
não a desmente.

E se atende ao gesto
projetado sobre a espuma
cristalizada
desfaz-se à voz do meu amor
temendo o incesto.

Carvalho Filho, *Poemas Terminais*. Salvador: EGBa, 1999.

Dois títulos de entrevistas publicadas na revista *Cinemas* com diretores brasileiros significativos e representantes do esforço de construção de uma cinematografia nacional, abrem meu coração e preparam a discussão sobre o cinema documental, hoje. São eles: *O documental como Socorro Nobre da ficção* (Avellar e outros, 1998) e *O documentário, mesmo o mais radical dos documentários, como autobiografia* (Labak e outros, 1999). Tomando-os como premissas para a reflexão, assim colocados lado a lado, a interface estabelecida sinaliza para a investigação das questões sobre a representação da realidade, da subjetividade e da tendência atual de construção de textos com várias vozes.

Da mesma maneira, agrega as questões da continuidade e descontinuidade da cinematografia nacional, esta junção de surtos, de explosões esporádicas e contraditórias que trabalham a relação entre a realidade e a estruturação do imaginário. Manifestações inscritas na mesma “lei da evolução da nossa vida espiritual”, como afirma Antonio Candido (1967), ao tomar o universalismo e o particularismo como duas linhas formadoras da literatura brasileira, mas acrescidas de sutilezas próprias das características inerentes ao cinema, ao mesmo tempo negócio e indústria e, muito mais do que qualquer outro meio de expressão, marcado pela pressão da evolução tecnológica.

A narração da construção de nossa cinematografia resulta na constituição do nosso particular e próprio mito de Sísifo, já que somos, eternamente, condenados a rolar, para o cimo da montanha, uma pedra que retornará ao ponto inicial, gerando uma labuta infatigável e constante. Muitos se debruçam sobre o fazer e o refazer, observados por Paulo Emílio Salles Gomes (1996) como “a trajetória no subdesenvolvimento”: a alternância de momentos de “plenitude artística” com sua permanente “precariedade de exibição”. Hoje o cinema brasileiro e seus realizadores sentem a necessidade de “abordar criticamente o passado brasileiro [cito a meu favor e proponho a troca: o passado brasileiro para o passado do cinema brasileiro] com espírito de servir ao presente e ao futuro, mas ao mesmo tempo de se impregnar de simpatia” ao procurar restaurar uma reciprocidade entre os ocupantes das salas de exibição e o que é apresentado nas telas. Reciprocidade nunca existente, como já salientava Paulo Emílio,

O ocupante foi tratado, em geral, de maneira respeitosa pelo cinema mudo, foi gozado pela Chanchada, e fustigado pelo Cinema Novo, ao mesmo tempo que uma tendência nascida do malogro industrial paulista se interessava pelo tédio existencial do ocupante ocioso.

No momento, entrando no século XXI, estamos fadados a observar que a ligação entre o que se passa no filme e o que passa na mente de quem se senta na sala, seja esta pública ou a da casa, se faz na construção de referências. O ocupante da sala, visto agora como um sobrevivente urbano de um mundo unidimensional, vai ser surpreendido com estilhaços de realidade e com presenças da memória – na maior parte das vezes, da tradição cinematográfica. E é este homem urbano que convive no seu cotidiano com formas vazias, padronizadas, simulacros da realidade, que se apresenta com pouca (ou nenhuma) memória e com pouca (ou nenhuma) referência, aquele com quem o cinema está se relacionando. O cinema busca reconquistá-lo e travar com ele um diálogo de reconstrução de seu processo cognitivo e da sua subjetividade.

Ao mesmo tempo os teóricos, particularmente os franceses, Michel Serres (2004) entre eles, vêm sublinhando que a evolução da reprodução tecnológica en-

fraquece nossa memória, ou pelo menos a capacidade individual de armazenamento e reflexão, mas ao mesmo tempo nos oferece uma ilimitada possibilidade, quase à nossa revelia e em tempo real, de observação, de organização e de registro de dados. O processo de hominização, desde a descoberta da escrita até o presente estágio tecnológico, sugere que “a memória se tornou coletiva e objetiva, enquanto nós a acreditávamos subjetiva e cognitiva”. Serres, tomando ainda a frase de Montaigne: “Melhor uma cabeça bem feita que uma cabeça bem cheia”, comenta com júbilo:

Não se pode, portanto, ter medo de perder essa memória, que se tornou coletiva e objetiva, pois tivemos um ganho, ao nos liberarmos da esmagadora obrigação de lembrar. Desse modo, a cabeça bem feita pode se dedicar a novas atividades, mais inventivas. As novas tecnologias colocam à nossa disposição toda a memória do mundo.

Partindo deste olhar sobre as tecnologias, mas sem compartilhar inteiramente do tom jubiloso do autor, posiciono, entre elas, enfaticamente o cinema, como o lugar onde melhor se estabelece o diálogo entre as subjetividades possíveis e a memória do mundo. Também o faço porque me convém discuti-lo como guardião de novas e antigas idéias.

1

O primeiro título, *O documental como socorro nobre da ficção*, corresponde à entrevista dada por Walter Moreira Salles à Cinemais, antes de partir para Berlim, onde receberia o Urso de Prata, em janeiro de 1998, portanto bem antes da comoção popular criada pela mídia em torno da indicação de *Central do Brasil* ao Oscar de melhor filme estrangeiro, e do sucesso que este teria nas salas de cinema. Na ocasião, afirma o diretor, a sua intenção realizada de ter feito um filme sobre o Brasil real,

(...) tão distante do Brasil do real, que procura mimetizar o modelo neo-liberal e vender, mais uma vez, a ilusão primeiro mundista. (...) Um país onde a indiferença e o cinismo não cabem mais. *Central do Brasil* foi feito com muita emoção, e é desta forma que tem sido recebido mundo afora.

Considera, então, o documentário *Socorro nobre* (1995), filmado antes de *Terra estrangeira* (1995), como seu ponto de partida. Comenta ter feito um filme super ensaiado, fazendo com que os atores – alguns deles não profissionais, deixassem em suspensão as marcas do roteiro e trouxessem para as personagens suas qualidades individuais. Ao mesmo tempo, enfatiza o processo de incorporação ao plano original do filme dos acontecimentos inesperados, dos encontros com o local, e do Brasil

considerado arcaico. Assim, afirma ter deixado o documental oxigenar a ficção. Define seu filme como: “uma pequeníssima odisséia: um garoto em busca do pai, uma mulher à procura de seus sentimentos, um país à procura de suas raízes”.

Esta rememoração do outro Brasil, a busca da singularidade, do retorno para o interior, realizada através da inversão do fluxo migratório mais forte do país, surge como outra idéia fora de lugar, talvez melhor pensado, assemelha-se ao já antevisto como o *Nacional por subtração* (Schwarz, 1989).

Segundo Roberto Schwarz, de tempos em tempos, a cada reajuste das forças produtivas, a observação da vida cultural do país faz supor que a restauração da origem pode ser realizada e corresponde, por sua vez, a um olhar desaprovador sobre a elite e a população urbana, moralmente consideradas coniventes e comprometidas com formas ditas inautênticas e inadequadas.

Coloca-se assim, em *Central do Brasil*, mais uma vez, o insolúvel problema da contradição entre o falso e o verdadeiro, entre a realidade e a construção das representações. Aparece aqui, entretanto transformada, a constatação do mal-estar que procede do caráter postiço e inautêntico da vida social, segundo Schwarz o dado formador da reflexão crítica, no Brasil, desde a Independência.

Em verdade, neste momento, também parece mais fora do lugar encaminhar qualquer análise crítica sobre o produto cultural como o resultado de um processo ininterrupto de acumulação de dependências e apropriações indevidas do econômico e da participação política (explicando o que se observa no contexto das lutas de classe e do imperialismo). Ou, diga-se de passagem, de desenvolver um olhar mais sistêmico e sustentado no método dialético. Principalmente, quando os produtos culturais de amplo mercado – como exemplos, os quadrinhos da Marvel e o cinema comercial, cujos heróis muitas vezes lêem Marx e Freud – incorporam uma análise crítica que possui o caráter de obsolescência próprio da mercadoria. A intencionalidade crítica abandona a academia, seguindo a advertência de uma personagem de Oscar Wilde: que se deixe a crítica literária para aqueles que não frequentam a universidade; e o pensamento torna-se positivo e o conformismo das análises duplica e acompanha os movimentos das grandes mídias.

Entretanto não pode ser omitido: *Central do Brasil* inscreve-se no mesmo movimento da literatura nacional, de trabalhar com o paradoxo do purismo nos momentos das mudanças tecnológicas (o reajuste das forças produtivas), como alertou Schwarz, encarnado na figura de *Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, ou na trama de *Quarup*, de Antônio Callado.

O terceiro longa metragem de Walter Salles surpreende, então, com sua temática cinema-novista passada a limpo. Ganham os espectadores com seu desejo claro, expresso no filme e em diversas entrevistas, de resgatar as origens, principalmente, as cinematográficas. O realizador declara, em diversas ocasiões, ter evitado o lugar comum da narrativa televisiva, o universal dramaturgico no Brasil. E assim surge

uma velha discussão, inesperadamente, depois de décadas de influência de uma narração unificada, negadora das diferenças sociais e regionais, sempre mediadas pela chamada modernidade, ou pela imagem de um país moderno, mesmo que venha modificada pelo prefixo pós. Mas, com certeza, o filme se abstém de colocações políticas emancipatórias/coletivas e agrega principalmente muita emoção e sensibilização na aproximação que faz com as platéias brasileiras (e também, com as platéias estrangeiras).

Central do Brasil, por outro lado, discute o que aconteceria se uma carta não chegasse ao seu ponto de destino, se algo programado para comunicar, não fosse comunicado, e narra, além disto, a transformação ética de uma personagem urbana, cínica e de poucas memórias, muito próxima do ocupante das salas de exibição. O processo de ressensibilização de Dora organiza a estrutura dos seus elementos fílmicos de forma comovente. Nas palavras de seu diretor, a gramática é articulada pelo olhar da personagem e, para os que assistem seu conteúdo, ele é definitivamente manifesto nos elementos que seleciona. No início do filme, utiliza pouca profundidade de campo; na fase em que começa a viagem, a câmera abre para “a utilização do quadro 2.35 para 1. A paisagem, a geografia, podia ficar plenamente inscrita na tela, sem precisar ser focada a cada instante”. Seus dados são decorrentes da expressão dos sentimentos de Dora, porém de mais a mais as imagens que produz remetem à história do cinema.

A referência ao Cinema Novo, ao movimento neo-realista e aos cinemas nacionais está presente no filme e é sempre enfatizada nas entrevistas (nesta citada e em outras que sucederão) – quando o realizador ressalta a contribuição daqueles diretores que se distinguem da corrente hegemônica do cinema industrial, como o iraniano Abbas Kiarostami, o inglês Ken Loach e o chinês Tian Zhuangzhuang, entre outros. Nestas oportunidades, não só evidencia o esgarçamento da fronteira entre a ficção e o documental, ou expõe a construção dos seus filmes, mas suas observações sempre encaminham material analítico e teórico de grande relevância para o entendimento do cinema hoje.

Certamente Walter Moreira Salles e seu irmão, o documentarista João Moreira Salles, aproximam-se da mídia de forma bastante discreta (nos dois sentidos da palavra: com modéstia e distinção); recusam os títulos autorais; falam de ofício e não de arte; ressaltam o trabalho coletivo e, principalmente, introduzem uma nova discussão estética. Colocam de forma trivial, elegantemente *en passant*, novas categorias de análise e chaves para a leitura de seus filmes. Propagam uma estética do afeto ou da restauração da comunidade de sujeitos, uma tendência que corresponderia à ideologia de reorganização do mercado por parte de grupos não hegemônicos, ou talvez, melhor dito, expressam a programática da tomada do mercado internacional pelos cinemas nacionais. E os dois irmãos terminam funcionando muito ativamente na re-organização do mercado brasileiro, como produtores e formadores de jovens profissionais.

Neste contexto, a linguagem como comunicação ganha lugar sobre a linguagem como representação; o cinema fala do cinema e provoca a memória dos cinemas brasileiro e internacional. Em *Central do Brasil*, em particular, até mesmo a busca de uma geografia real resulta em uma geografia cinematográfica, no encadeamento linear de cenas brasileiras, do Brasil interior, fotografadas às vezes com a luz estourada do Cinema Novo, celebrando e comentando o momento mais reconhecido, no mercado externo, do cinema nacional. Muito mais do que trazer o mundo em conflito ou em transformação, o socorro nobre, o lastro referencial existe como a opção de criar uma bagagem afetiva, que permite estar em consonância com um “fluxo em sincronismo”, o denominado neo-humanismo, por Walter Salles. Ideologia esta que corresponde às mudanças no mercado exibidor, que acolhe os sonhos gestados para dar esperanças à vida social, quando a arte e a literatura trabalham uma vertente de reconstrução, de soluções possíveis para a convivência humana.

Como enfatizou o cineasta, esta foi a tendência dominante do festival de Sundance, a partir de 1997, onde o filme iniciou sua aceitação internacional, e está presente no trabalho de muitos diretores e em outros festivais de cinema subseqüentes.

2

Como pode esta intervenção do documental na ficção, dada a presença marcante na produção internacional dos cinemas ditos nacionais, não ser uma motivação passageira? Como pode angariar as simpatias de um público acostumado com os filmes de ação e excessivamente agressivos? Naturalmente, esta aproximação sensível e amorosa é feita com o público das salas especiais. Contudo, sua presença constante pode estar na confirmação da força da tradição oral e da resistência de uma cultura comunitária – um atavismo que se faz necessário.

Por parte dos realizadores, constitui um esforço o integrar fragmentos de discursos, procurando evocar na mente do espectador ideal uma fabulação simples, aparentemente espontânea, próxima da cultura oral e plena de marcas contrastantes da cultura do outro, ou a expressão “da minha cultura para o outro”, capaz de despertar a simpatia no ocupante da sala para, em seguida, provocar uma reação emotiva positiva e um sentido restaurador do diálogo.

Muitas vezes o esforço do realizador não é compreendido, como aconteceu no mercado brasileiro com *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, de longe o seu filme mais belo, extremamente poético, desmerecido na mídia nacional por causa de suas qualidades cinematográficas. Trata-se de uma adaptação do romance do albanês Ismail Kadaré, com o mesmo nome, para o nordeste brasileiro, filmado com o maior rigor formal, pleno da presença documental e das mediações do imaginário ocidental. Nada deveria ter mais apelo do que a bolandeira em seu girar incessante como a roda do destino que esmaga a cana e as pessoas, ou o calor infernal da fabricação do

açúcar, acentuando a crueldade de um mundo fechado onde as personagens estão presas a um ciclo de vingança sem sentido. Este mundo estúpido e auto-destrutivo é narrado com a intensidade do mito, com as presenças de um cego Tirésias, da implacabilidade das Parcas e da existência de um menino sem nome. Mas a contaminação com o circo, com o livro e com a imaginação interrompe este estado de imobilidade, e o filme falará para o público do desejo de liberdade e de trapacear o destino. Ou, pelo contrário, o destino será apenas cumprido e o conhecimento humano é que é imperfeito? Valendo a primeira conjectura, a transformação do destino, permitirá falar outra vez de ressensibilização, desta vez não unicamente de uma personagem. Se se acrescentassem ao entendimento do ocupante da sala as noções de livre arbítrio e da revelação pelo mensageiro de outro mundo possível, pode-se também falar de redenção. (Assim foi compreendido pela CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, quando o premiou com a Margarida de Prata em 2002). No filme, as imagens dos vãos das personagens no balanço e com as cordas circenses são construções poderosas para falar dos anseios do homem pela liberdade e pela transcendência, momentos exemplares da capacidade do cinema de lidar com questões existenciais.

Em outra ocasião, Walter Salles volta-se em direção à recuperação da memória de um acontecimento, renovando o apreço da platéia brasileira e ganhando os aplausos em todos os recantos do mundo. Com a filmagem de *Diários de motocicleta* (2004), recria a viagem do jovem Ernesto Guevara e de seu amigo Alberto Granado pelo interior da América Latina e retoma, em outro diapasão, questões comuns ao Cinema Novo. Incorpora a paisagem exuberante do continente, os sinais da sangria colonial, a miséria da população e o esfacelamento da cultura indígena, mas o filme está mais próximo a uma viagem de autoconhecimento e de transformação interior. Filmar Guevara antes de se tornar Che, afirmou o realizador sua intenção. Ou, ao compartilhar a metamorfose do herói, ressensibilizar a platéia para os afetos a serem construídos e as mudanças possíveis? “Navegar entre o reforço do mito, ou a sua crítica, ou ainda os seus afetos, amizades e conflitos cotidianos era uma tênue linha dramaturgicamente de solução desafiadora”, observou Miguel Pereira (2004). Foi resolvida no filme, de maneira eficiente, na dialética entre o contexto sócio-geográfico e os pequenos gestos do herói, com as marcas de um *road movie* de caráter mais existencial do que político.

Mesmo filmando a violência urbana (*Notícias de uma guerra particular*, João Moreira Salles, 1999 e *O primeiro dia*, Walter Moreira Salles, 2000), os realizadores estão comprometidos com esta ideologia que promete um outro mundo possível, entendido como restauração da comunidade perdida. Evitam, em princípio, a dramatização das situações que compactuam com as forças destrutivas da convivência humana e trabalham a sensibilização, pelo menos a dos espectadores, para enfrentar os problemas da cidade. Nestes filmes, o espaço urbano será ressaltado como um

todo relacional e, ao mesmo tempo, serão enfatizadas as questões éticas que envolvem a sua aproximação. O cinema realizado por eles fala de uma comunidade de sujeitos, onde todos os seus componentes são observados como interdependentes de um processo de interação, e restabelece um universo onde cada parte se realimenta da outra.

Na seqüência final de *Notícias de uma guerra particular*, os enterros dos que morrem no dia a dia da guerra urbana são aproximados em uma montagem paralela, enquanto vozes em *off* são ouvidas, misturando aos poucos os dois lados. Depois a câmera, de longe, observa o enterramento de um “soldado do tráfico”, cortando em seguida para uma gaveta sem lápide e sem inscrição. Aos poucos, vai aparecendo o primeiro nome de um morto sobre a tela, depois aparecem outros e muitos outros. No início, os nomes podem ser lidos e identificados, em seguida são misturados, entrelaçados como um tecido, igualando-os na morte e ressaltando a quantidade das baixas. Finalmente uma fusão com uma imagem pouco nítida da cidade, produz um sentido: os mortos são tão numerosos quanto as luzes da cidade. Em *O primeiro dia*, numa cena de rua, em Copacabana, as personagens são olhadas pela câmera, casualmente, como transeuntes ao se cruzarem. Posteriormente, será demonstrada a relação necessária existente na trama entre o morador do morro e a habitante do asfalto. A proximidade geográfica entre as personagens, entretanto, surge na tela primeiro e firma o lastro referencial.

O olhar documental, sobrepondo-se à ficção, altera a relação de causalidade entre os elementos da narrativa estruturada. Constrói uma simulação de coincidência e de casualidade que transforma os efeitos de suspense, a relação entre as personagens e acaba por evidenciar o desejo de não fechar o filme: a perplexidade de não definir como acaba uma trama, inicia-se no fato de não se recortar perfeitamente a estrutura ficcional, guardando-se limites porosos, muito íntimos, com o real.

Em geral, com esta justaposição do documentário à ficção, as previsões ou antecipações do enredo marcadas nos filmes e percebidas pelo espectador não confirmam as soluções esperadas e tradicionais do drama cinematográfico. As dicotomias ou as simplificações sofrem uma reversão de expectativas, são estruturalmente trabalhadas como disjunção. Há uma presença do que Umberto Eco chamou de obra aberta. Por isso, se a construção da ficção modificada pelo documental guarda uma ambigüidade maior e tem os seus elementos grávidos de possibilidades, estes possíveis já estão bem amarrados, estão explícitos na superfície significativa do texto.

Fala-se, portanto, muito de ser a oxigenação da ficção pelo documental a motivação de se contrapor ao mercado internacional de filmes, onde predominam violência e cinismo, e de funcionar como antídoto à banalização dos enredos, principalmente do cinema hollywoodiano. Entretanto, este uso complementar e restaurador das convenções atua ao mesmo tempo como uma renovação estética e como diluição das fronteiras entre os gêneros.

“O documentário, mesmo o mais radical dos documentários tem muito de autobiografia, tem muito de quem fez, de tudo que ficou para trás e que na verdade não ficou, veio junto com você” esta frase gera o segundo título que tomo como significativo para minha reflexão, e organiza a entrevista de Vladimir Carvalho, cineasta que se especializou como documentarista, trabalhou como assistente de direção em *Aruanda* (de Linduarte Noronha, 1959), marco inicial do Cinema Novo e em *Cabra marcado para morrer*, na primeira fase (de Eduardo Coutinho, 1964 a 1984). Sua biografia e sua obra refazem o movimento do cinema documental brasileiro e exemplificam a produção do gênero no Brasil. Pouco antes de filmar *Aruanda*, diz ele, ainda jovem paraibano leitor voraz de literatura sobre o cinema e cine-clubista devotado:

(...) descobri [naquela ocasião] através dessa mostra [de filmes clássicos trazidos por um crítico paulista à Paraíba] uma coisa que realmente não tinha ainda me passado, que era o fenômeno do documentário como uma categoria autônoma, eu vi e fiquei basbaque com *O homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934) de Robert Flaherty. Foi realmente uma revelação! Eu não tinha muita vocação para o espetáculo. Eu sou um sujeito muito tímido e pensava nisso quando lia sobre direção de atores, sobre aquela parafernália hollywoodiana. Então eu vi que o documentário era um cinema de câmera, era uma coisa mais natural, buscar cinema na realidade viva, palpitante.

A partir daí, a produção deste cineasta exprime coerência e continuidade neste compromisso de dar conta de expressar o real – entendido muito como “o mundo do trabalho braçal, do trabalho artesanal”. De fato, inicialmente, motivado pela ideologia do observador/objeto de observação, construirá uma obra sólida e importante para o fortalecimento da tradição documental no Brasil, apesar das dificuldades de caráter econômico, sempre existentes, e dos percalços advindos da sustentação de idéias emancipatórias e motivações fora dos interesses de mercado. Em seus mais de 40 anos de realizador de documentários, diversificará os temas, filmará mesmo figuras adversárias políticas, usará material de arquivo, filmado por outros e, trocará principalmente o seu ponto de observação da sociedade brasileira: deixa o Nordeste para vir a ser o cronista da fixação do migrante na realidade de Brasília.

Nunca ninguém conseguiu uma definição única (unívoca) para o gênero documental: desde os primórdios do cinema prevalecia a idéia de filmar *sur le vif*, expressão de Louis Lumière, enviando seus jovens operadores para todos os cantos do mundo, trazendo para perto experiências distintas ou desconhecidas. Como já escrevia Franz Boas sobre os estudos etnográficos, na década de 1930, foram

muitos os começos desta curiosidade pelo outro. Desde cedo – na época clássica e, sobretudo, com as viagens do descobrimento dos novos continentes – os homens estiveram interessados pelos relatos sobre os países distantes e pelas formas como viviam os seus habitantes, até os meados do século XIX, quando o conceito de cultura em desaparecimento foi cristalizado, e as observações de outras culturas se tornam estudos sistemáticos. Coincidência também, nos finais do mesmo século, em 1895, a invenção dos irmãos Lumière, a câmara de 5 kg, vai permitir o deslocamento e a observação quase imediata sobre o desconhecido, em lugares e em situações mais distantes. Em geral, seguem o modelo de estar lá para observar e desaparecer, quando através da câmara transportam o observado. Em seguida, em uma ação quase simultânea, desenvolvem também o interesse pelas situações próximas, o cotidiano e a intimidade que serão registradas de forma semelhante.

Quando Grierson cunhou o termo *documentary* para qualificar o filme *Moana*, de Robert Flaherty, em 1925, depois da consagração de *Nanook*, de 1922, estava falando de filmes que seguiam o modelo ideológico do observador/objeto em observação, mas que já foram narrados com a retórica do cinema de ficção. Flaherty cria personagens, encenações dramáticas, aproximações didáticas, emocionais e uma estrutura que simula a curiosidade e a surpresa do observador e prepara a revelação da coisa observada. Grierson acentuará, entre outras contribuições, o compromisso social e reforçará o tom explicativo da narração. Com o advento do som direto, acresceu a este estágio do documentário a riqueza da linguagem humana e a possibilidade, através das entrevistas, de somar verdades e sabedorias de outros à voz expositiva do observador.

A ficção penetra o cinema documentário, desde sempre, mas é analiticamente produtivo considerá-lo como uma categoria à parte, com suas próprias convenções. A separação entre ficção e o documental de forma elementar se coloca como a diferença entre o discurso da sobriedade (científico e objetivo) e o discurso retórico (metafórico e subjetivo), marcando inicialmente a diferença entre o fatural e a ambigüidade do que representa. Mas esta diferenciação não se sustenta. Há muito, o cinema, tanto na categoria documental quanto na de ficção, vem dirimindo estas fronteiras e eliminando as preocupações com a totalidade, e colocando em cheque o modelo observador/objeto em observação. No Brasil, desde o Cinema Novo, com seus realizadores egressos das escolas de Filosofia e de Direito, dialoga-se com o que acontece nas ciências sociais e nas humanidades, incorporando a crítica ao positivismo e à ideologia que se arvora na transparência da representação ou na crença na transposição imediata da experiência. E, muito pelo contrário, ficam acordados a parcialidade ou o comprometimento daquilo que representa, mesmo com o engajamento político de seus realizadores.

Cinema e representação fatural é uma contradição em termos. Cinema é montagem, e todas as suas verdades são construídas e são possíveis graças às poderosas

seleções (cortes/decupagem) e ritmo (duração da cena e justaposição). Por outro lado, o cinema é uma tecnologia, além de ser também uma linguagem; portanto, seu desempenho ao longo dos anos tem sido marcado por esta evolução e pelo estágio em que se encontra; todas as convenções, assim como os limites das categorias, são determinados historicamente.

No cinema documental, as mudanças no padrão observador e coisa observada produzidas ao longo dos anos aparecem diferenciadas nos estilos dos realizadores, nas maneiras de registrar, montar e criar o ritmo. Com o advento do som direto, um salto tecnológico significativo, o realizador passa a ser um observador participante e, como na etnografia, estabelece uma balança delicada entre objetividade e subjetividade. O realizador entrevista pessoas e monta com material filmado original e com material de arquivo. Conversa com pessoas ou grava depoimentos? Ilustra as entrevistas ou resgata “o gesto espontâneo na tela”, como disse Grierson? – estas são suas escolhas autobiográficas, são suas estratégias textuais. Como na pesquisa etnográfica, a intervenção e o registro do que se observa tem mais a ver com o posicionamento ético de quem realiza – portanto, de sua história de vida – e o resultado depende de sua capacidade de experimentar a linguagem, ou seja, de seu talento criativo.

Neste início do século XXI, decisivamente, o cinema experimenta uma outra revolução tecnológica que afeta sua constituição, modifica consideravelmente seus recursos de informação e de entretenimento e altera sua base de reprodução, sendo criadas as condições para captação e produção digitais. Em paralelo, observa-se um cansaço, uma perda da força das representações anteriores – principalmente da necessidade de se falar do mundo e das relações sociais de forma interpretativa, ou de tecer argumentos para explicá-los. Compreende-se, agora, que sejam colocadas em segundo plano as dramatizações ficcionais sustentadas em embates heróicos, construídas em perspectiva. E observam-se, na categoria documental, novas experimentações e transgressões que minimizam a incapacidade da transposição do real.

Numa linguagem mais metafórica, atenta-se, neste momento, para a predominância da imagem plana, que obtém maior complexidade pela justaposição e o aceleração das associações resultantes, fazendo com que o que se quer observar deslize na tela como “A sombra veloz, múltipla, na água corrente”.

4

Em nossos dias, “o cinema, ele mesmo tem tomado a si a aura de uma cultura em desaparecimento, a partir de seu envolvimento com as várias mídias digitais e eletrônicas” diz Catherine Russerl (1999), este meio se torna cada vez mais auto-referencial. Mesmo sua categoria dita documental desenvolve uma representação mais auto-reflexiva, mostrando aspectos de produção, construção e envolvimento com o observado por parte daquele que observa. Parte-se para usar elementos inusi-

tados, dantes trabalhados pela estética de vanguarda, desenvolvendo cada vez mais a consciência de que a linguagem é o principal meio de troca entre os seres humanos e a realidade, no seu processo de percepção, de cognição e de ação social.

Esta procura de experimentação, em grande parte, será explicada pela mudança cognitiva e perceptiva, já que o indivíduo é agora incapaz de guardar a memória do mundo e de trabalhar o discurso conclusivo. Paradoxalmente, as novas tecnologias prometem tornar possível o registro imediato e ininterrupto dos sons e dos movimentos da vida cotidiana, “Hoje em dia, as tecnologias realizam as observações e as medem, para nós, automaticamente e em tempo real. Isso ocorre porque elas registram esses dados sem limite de capacidade (...)” (Serres, 2004).

Novos estilos são ensaiados, para dar conta da fragmentação que envolve o sujeito observador e a coisa em observação. Alguns não são tão novos assim, apenas são usadas velhas idéias travestidas. Mas ante a complexidade vertiginosa da realidade, pela primeira vez, todos compartilham o lugar comum que não é possível refletir – transportar a complexidade do mundo em sua transitoriedade, no efêmero de seus múltiplos momentos. Verifica-se que é necessário fazer escolhas subjetivas.

De uma vez por todas fica estabelecida a interpenetração das convenções entre o documentário e a ficção, e a categoria cinema documental passa a incorporar também elementos da tradição do cinema experimental e de vanguarda, deixando de lado o caráter transgressor. Interessante ressaltar que a desvinculação da tradição documental da chamada experimental, historicamente, foi um artifício ideológico para reforçar estilos e escolas, caso contrário não poderíamos listar entre os grandes documentários *Las Hurdes* (1932) de Buñuel e os filmes de Dziga Vertov, ou até mesmo Alberto Cavalcanti, em seu período francês.

Desta recente promessa de cada vez mais gravar a intervenção humana sem interrupções, permitida pelos processos de reprodução mais ágeis, primeiro o vídeo e depois, a câmera digital, a realidade representada se torna intersubjetiva. Ela explode na tela em fragmentos subjetivos. Estabelece-se então uma conversação ampla, interminável que só é controlada pelo processo de edição, permitindo a evocação polifônica – muitas vozes e inumeráveis significados.

“Decisivamente, é dito agora que o discurso inclui a interação de todo dia e suas categorias de consciência, constituindo então o meio da construção social da realidade”, palavras de Berger e Luckman (apud Jensen e Jankowski, 1993) ao discutir como através da linguagem é que a realidade se torna social.

Eduardo Coutinho foi o primeiro cineasta brasileiro a assim entender esse processo, sendo o documentarista que irrompeu contra o paradigma do observador/objeto em observação, transformando seus filmes numa ocasião de conversação – um processo que vem aperfeiçoando, que é ao mesmo tempo uma ética e uma posição metodológica. Registrou o diálogo aparentemente espontâneo entre suas personagens e as situações. Por isto, seu filme *Cabra marcado para morrer* é considerado

um divisor de águas na cinematografia brasileira, ao mesmo tempo em que usufrui das prerrogativas da continuidade – e sua biografia assim o inscreve.

Em 1981, com a anistia, parte em busca dos camponeses-atores que atuaram em seu filme interrompido pelo golpe militar. Dezesete anos depois, exhibe o que conseguiu preservar, registrando na ocasião as suas reações, nesta situação de espelho frente a outro espelho que multiplica infinitamente as imagens. Segue depois em busca de Elizabeth, a esposa do cabra assassinado, e de sua família. O golpe militar que interrompeu o filme desorganizou a vida das pessoas, espalhou-as pelo Brasil, e delas e de todos subtraiu a memória.

Muitas vezes são orquestradas pela presença do realizador, que interage com elas, corta e dá ênfase... Difere totalmente de um texto interpretativo, linear, que conta histórias de outros, invariavelmente outros. Este filme, em que todos têm voz, coloca o observador como outro receptivo, capaz de rejeitar o estado de uma situação monofônica e autoritária, articulando as verdades dos outros e a sua. Estabelece assim a fluência de corpos vivos, que lembram dos acontecimentos, repensam sua participação e reconstituem a memória social.

Passados os anos, cada vez mais observamos a presença acentuada desta conversação nos seus filmes. Para isto, tem cultivado, de modo muito pessoal, certas convenções do documental: filmar com mais de uma câmera; sempre ater-se ao primeiro *take*; começar a entrevista com a câmera ligada; procurar manter a espontaneidade do encontro com o entrevistado; montar as cenas gravadas na ordem cronológica da filmagem; e apresentar no filme mais de um narrador. A estes procedimentos será somada a organização típica da reportagem jornalística, que trabalha com apoio de uma equipe de pré-produção, para selecionar as pessoas e marcar as entrevistas. Assim como tem procurado eliminar, aos poucos, outras convenções: o texto explicativo; a trilha sonora; a invisibilidade da câmera; depoimentos de autoridades; a montagem argumentativa; e a narração unívoca.

A sua autobiografia alia a experiência da televisão (os anos de trabalho no Globo Repórter criando reportagens sobre as quais pouco se refere), a uma ética autoral ligada à tradição do Cinema Novo, e fornece os elementos para a constituição deste estilo. Na sua vida profissional, Coutinho sempre estabelece um divisor entre seus trabalhos institucionais, feitos por solicitação externa e seu trabalho de documentarista, onde trabalha temas de motivação pessoal, valorizando a gratuidade de interesse. Como diz no *Cabra marcado para morrer*, ao ser interpelado por uma personagem, “realiza reportagem, mas é Cinema” – no seu entender, metodologicamente, algo de outra ordem, ou, entenda-se, de ordem superior, e que provoca o envolvimento integral de quem o faz.

Em entrevista, esse diretor afirmou a sua intenção de realizar a grande reportagem, sua pequena utopia, a gestação da bela arte da reportagem, que extrapole o sentido informativo e a objetividade construída, mas retendo as qualidades do

inesperado e do tempo real – as qualidades que podem permanecer na reportagem “ao vivo” da televisão.

Coutinho tem experimentado muito em seus filmes. Ao manter uma coerência autobiográfica e temática em sua obra pessoal, está sempre ousando, procurando novas maneiras de lidar com a realidade. Com *Babilônia 2000*, procurou filmar em tempo real o último dia do ano e construir uma montagem cronológica. Gravou com cinco equipes a preparação dos moradores do morro da maior festa da cidade do Rio de Janeiro. Sua proposta inicial era filmar durante dez dias no morro da Babilônia, chegou a concorrer ao subsídio do Ministério da Cultura, mas não ganhou o concurso. Estava disposto a filmar a passagem do *réveillon* do milênio com quase nenhum recurso, quando foi convidado a desenvolver seu projeto pela VídeoFilmes. Paralelamente, a mesma produtora estava produzindo o filme de Walter Salles *O último dia do ano*, que era uma encomenda da televisão européia Arte. Este filme faria parte do projeto “2000 *vu par/ 2000*” que traduziria a visão da passagem do ano de um grupo de diretores, representantes dos chamados cinemas nacionais. A parceria com a VídeoFilmes tem dado certo e gera recursos para o amadurecimento do seu estilo: “Eu sempre filmo com duas câmeras. Uma, e outra que me segue. Daí precisava de duas, entraram duas. De repente, tinha 5. Na verdade são duas no mesmo lugar e três separadas. (...) Aí acabou sendo possível. Tinha 5, se tivesse 6 até era melhor (Couñago, 2000).

Explicou Coutinho sobre a necessidade de usar cinco equipes de cinema para filmar o último dia de 1999, no morro da Babilônia. Com apenas alguns poucos entrevistados agendados por seus assistentes, deixou as outras três equipes livres, com quase nenhuma instrução, para descobrir como é a vida dos moradores de favelas, a partir da pergunta: o que você vai fazer na passagem do ano? O resultado é o encontro com o íntimo e a verdade das pessoas, um mosaico vivo que explode na tela com a beleza de fogos de artifício.

Para ele, filmar é estabelecer a fluência do momento presente, registrar o efêmero, para obter o “gesto projetado sobre a espuma cristalizada” como escreveu o poeta. O documentário – entendido como encontro entre pessoas – tornou-se uma característica forte de seu estilo, que gera reconhecimento e seguidores (e está fazendo escola) principalmente, tem levado muitas pessoas às salas de exibição, criando uma empatia nunca vista em relação ao gênero documental – sobretudo entre os jovens: *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991) e *Boca de lixo* (1992) numa primeira fase; *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000*, *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005) nos anos recentes, levam sempre mais espectadores ao cinema.

Todos os seus documentários apontam para a aceitação deste modo de captar a realidade, espontâneo e evocativo – restaurando a comunicação pessoal. Coutinho se denomina às vezes de “um antropólogo selvagem”, mas como tal ele não fala sobre os outros e através dos outros, ele conversa com pessoas.

Você, quando faz filmes com as pessoas, como eu faço sempre, já acho que é um passo adiante de qualquer filme de ficção ou a maioria dos documentários, onde você faz sobre as pessoas. (...) E eu só posso fazer, não por democracia, mas porque é o meu estilo, eu só posso fazer se as pessoas me dão um tesouro, se não dão um tesouro já não tem filme (Couñago, 2000).

Como realizador, procura registrar as características do sujeito: sua capacidade de interagir, sua concretude histórica, suas motivações e a intensidade de sua vida interior, que transparecem numa boa personagem. Mas estas qualidades só podem aparecer através do diálogo, da construção de uma situação dialógica. Tudo isto os seus filmes estabelecem, de forma cada vez mais apurada, porque para ele o que o filme documentário faz é construir uma grande conversa entre as pessoas, na tela e com o ocupante da sala, ele mesmo interpelado a agir como pessoa. Em *O fim e o princípio*, Coutinho trava uma verdadeira contenda agonal com seus personagens, os quais invertem a relação entrevistador/entrevistado e parecem, em certos momentos, inquiri-lo e encostá-lo à parede. O questionamento existencial, os jogos de palavras, as charadas parecem reduzir o diretor à sua condição de homem comum. Ao mesmo tempo, brilham os olhos dos entrevistados que executam a reviravolta e falam. E se tudo isto não reflete a verdade das pessoas envolvidas, não a desmente. Confirma-se, assim, o depoimento de João Moreira Salles:

Todo mundo fala para a câmera. Como explicar o fato de que as pessoas falam melhor nos filmes do Eduardo? Se entendermos a fala na sua dimensão mais rica – maneira pela qual as pessoas descobrem não só o outro, mas às vezes a si mesmas – chego a dizer: as pessoas só falam nos filmes do Eduardo (Salles, 2001).

As observações contidas nesta comunicação resultam da primeira leitura sobre as questões que a interface entre o documental “como socorro nobre da ficção” e “como autobiografia” suscitam. Conforme vimos, os aspectos relacionados com a presença marcante das convenções do documental na produção cinematográfica contemporânea apontam para a ideologia da restauração da comunidade e alertam para a banalização das imagens e para a fragmentação do ocupante da sala. Enquanto os aspectos apreendidos pela imposição da autobiografia na realização dos documentários enfatizam a presença de escolhas éticas. O talento, naturalmente, é o fiel da balança que atua entre as convicções e as escolhas técnicas. Os exemplos levantados não foram exaustivamente trabalhados, mas, na minha compreensão, eles funcionam para localizar, no cinema, o lugar possível onde se restabelece o diálogo entre as subjetividades e a memória do mundo.

Angeluccia Bernardes Habert
Professora da PUC-Rio

Referências bibliográficas

- AVELLAR, José Carlos e outros. O documental como socorro nobre da ficção – entrevista com Walter Salles. In: *Revista Cinemais*, n.º 9. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Funarte, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 2.ª edição. São Paulo: Nacional, 1967.
- COUÑAGO, Maria Isabel L. M. Entrevista com Eduardo Coutinho em 1º de agosto de 2000. In: *A narrativa nos documentários de Eduardo Coutinho*. Monografia de especialização em Comunicação e Imagem (mimeo.). Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Comunicação Social, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *A trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JENSEN, Klaus Bruhn e JANKOWSKI, Nicholas W. (ed.). *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. Londres e New York: Routledge, 1993.
- LABAK, Amir e outros. O documentário como autobiografia - Entrevista com Vladimir Carvalho. In: *Revista Cinemais*, n.º 16. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Funarte, 1999.
- PEREIRA, Miguel. Diários de motocicleta, de Walter Salles. *Revista Jovem*, Rádio Catedral. Rio de Janeiro, texto lido em 22/05/2004.
- RUSSELL, Catherine. Experimental Ethnography: The work of film in the age of video. In: *Authoethnography: Journeys of the Self*. Duham e Londres: Duke University Press, 1999.
- SALLES, João Moreira. Homenagem a Eduardo Coutinho. In: *Catálogo da 8.ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro: Museu de Folclore Edison Carneiro, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SERRES, Michel. A comunicação contra a cultura: entre Disneylândia e os ayatolás. In: *Alceu*, v. 4, n. 8 - jan./jun., 2004.

Resumo

Esta comunicação enfatiza a presença documental na produção do cinema contemporâneo como “socorro nobre da ficção”, realçando seu caráter autobiográfico fundamental. Uma consequência imediata aponta para a ética da restauração de comunidade, observada nas maneiras de filmar que suscitam a interação entre realizadores, atores sociais e audiência. Alguns filmes são revistos para discutir o cinema como o lugar onde se restabelece o diálogo entre as subjetividades e a memória do mundo.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Documentário; Ficção; Memória; Subjetividade.

Abstract

This paper stresses the documental presence in contemporary film production, and is seen as a “noble support of fiction” while its fundamental autobiographic nature is disclosed. An immediate consequence lead to an ethic of the restoration of the community, emerging from different approaches in film making which promote interactions between the director, the social actors and the audience. Some key films are reviewed in order to rethink cinema as a place where subjectivity and world’s memory converge to reinitiate a new dialogue.

Key-words

Brazilian cinema; Documentary; Fiction; Memory; Subjectivity.