

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**A ENUNCIÇÃO E A REFLEXIVIDADE NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS,
FILMOGRÁFICAS E UMA REALIZAÇÃO**

Douglas da Silva Barbosa

Goiânia/GO
2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

Barbosa, Douglas da Silva.
B238e A enunciação e a reflexividade no cinema documentário
– aproximações teóricas, filmográficas e uma realização
[manuscrito] / Douglas da Silva Barbosa. - 2010.
112 f. : il., figs, tabs. + 1 DVD

Orientador: Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2010.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Enunciação 2. Cinema Documentário 3. Realização I.
Título.

CDU: 791.229.2

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**A ENUNCIÇÃO E A REFLEXIVIDADE NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS,
FILMOGRÁFICAS E UMA REALIZAÇÃO**

Douglas da Silva Barbosa

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação do Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha.

Goiânia/GO
2010

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**A ENUNCIÇÃO E A REFLEXIVIDADE NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS,
FILMOGRÁFICAS E UMA REALIZAÇÃO**

Douglas da Silva Barbosa

Dissertação defendida e aprovada em 29 de junho de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha (FAV / UFG)
Orientador e Presidente da Banca

Prof. Dr. Luiz Eduardo Jorge (IGPA / PUC-GO)
Membro Externo

Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso (FAV / UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira (FACOMB / UFG)
Suplente Membro Externo

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco, (FAV / UFG)
Suplente Membro Interno

RESUMO

Este trabalho disserta em torno da idéia de enunciação no cinema documentário, tendo em vista principalmente um aspecto encontrado nesse campo chamado de reflexividade. De modo geral, as questões de enunciação no campo desse cinema permeiam a realização documentária desde o plano de filmagem até o momento da recepção pelo público que assiste ao filme. Ao escolher esse objeto de estudo buscava-se encontrar aspectos instigantes sobre o percurso do documentário como um produto audiovisual vinculado à idéia de enunciar sobre o mundo vivido. A pesquisa agregou as contribuições teóricas de alguns autores em torno do que pode ser considerado típico da enunciação no cinema documentário, entre eles Fernão Ramos e Jean Louis Comolli, passando pelas tendências neste cinema e importantes cineastas com seus filmes (entre esses: Eduardo Coutinho, 2005: “O fim e o princípio”; João Moreira Salles, 2006 “Santiago” e Kiko Goifman, 2002: “33”). Mais adiante, se alcança uma discussão sobre a realização do documentário “Os Corrêa da Silva e Santos Reis” (curta-metragem, 24’, resultado de 12 horas de filmagem em material bruto na comunidade rural de Água Limpa, município Faina, Goiás e com ex-moradores dessa comunidade). Os resultados obtidos com a dissertação apontam, no geral, para a noção da tomada da imagem-câmera como uma dimensão da enunciação documentária que fortalece a perspectiva de enunciar sobre o mundo vivido e interação com ele. Ao final se tem a compreensão de uma proposta de atuação do documentarista que se volta para as pessoas, sujeitas de sua ação, na busca de dividir com elas uma *mise-en-scène* cinematográfica capaz de fazer emergir a singularidade das mesmas, para além de uma argumentação direcionada para algo previamente definido. É essa dependência estética do “real” que fortalece um filme documentário e permite ver nele um quê a mais na sua enunciação.

PALAVRAS CHAVES

Enunciação, cinema documentário, realização.

ABSTRACT

This dissertation deals with the idea of enunciation in documentary cinema, also taking into account an aspect found within this field called reflexivity. Generally the questions of enunciation in the field of this cinema permeate the documentary undertaking from the film project to the moment of reception by the public who watch the film. In choosing this object of study it was aimed to find instigating aspects about the course of the documentary as an audiovisual product linked to the idea of enunciation about the lived world. The research joins together theoretical contributions of some authors around what we might consider typical of enunciation in documentary cinema, among them Fernão Ramos and Jean Louis Comolli, passing through the tendencies in this cinema and important film-makers with their films (among these: Eduardo Coutinho, 2005: “O fim e o princípio”; João Moreira Salles, 2006 “Santiago” and Kiko Goifman, 2002: “33”). Further on, a revealing discussion is made about the undertaking of the documentary “Os Corrêa da Silva e Santos Reis” (a short-film, 24’, the result of 12 hours of filming of raw material in the rural community of Água Limpa and with ex-inhabitants of that community). The results obtained with this dissertation point, generally, towards the notion of taking the câmera-image as a dimension of documentary enunciation which strengthens the perspective of enunciation about the lived world. At the end there is an understanding of a proposal of performance of the documentary film-maker which turns to the people, subjects of his/her action, in aiming to divide with them a cinematographic *mise-en-scène* capable of making emerge their singularity, as well as argumentation directed to something pre-defined. It is this aesthetic dependence on the “real” which strengthens a documentary film and allows one to see in it more than what is in its enunciation.

KEY-WORDS

Enunciation, documentary cinema, undertaking.

INTRODUÇÃO	10
1. ASPECTOS TEÓRICOS DA ENUNCIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO	16
1.1. TRADIÇÃO E NARRATIVA DOCUMENTÁRIA	19
1.1.1. MODOS DE REPRESENTAÇÃO E CAMPOS ÉTICOS	22
1.2. FALANDO DE REFLEXIVIDADE	24
1.2.1. A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR	26
1.3. A IMAGEM-CÂMERA E SUA TOMADA COMO “CARNE DO DOCUMENTÁRIO”	28
1.4. FAZERES “SOB O RISCO DO REAL”	32
1.4.1. <i>AUTO-MISE-EN-SCÈNE</i>	35
1.4.2. FILMES DISPOSITIVOS	36
2. TENDÊNCIAS E QUESTÕES DE ENUNCIÇÃO EM ALGUNS FILMES	40
2.1. O DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO E A RELATIVIDADE ÉTICA	41
2.2. DZIGA VERTOV E SEU “ANTI-ILUSIONISMO”	46
2.3. APROXIMAÇÕES COM O TRANSCORRER DO MUNDO	49
2.3.1. PRENÚNCIOS TECNOLÓGICOS	49
2.3.2. CINEMA DIRETO	50
2.3.3. CINEMA VERDADE	53
2.3.4. CINEMA DIRETO/VERDADE NO BRASIL	56
2.4. FILMES CHAMADOS REFLEXIVOS E AUTO-REFLEXIVOS	58
2.4.1. CRÍTICA A UMA FORMA REFLEXIVA, AUTO-REFLEXIVA; SUBJETIVIDADES QUE ENUNCIAM	60
3. ESTUDO SELETIVO: A ENUNCIÇÃO NA NARRATIVA DE TRÊS FILMES	67
3.1. PROPOSTA DE ANÁLISE	67
3.2. “O FIM E O PRINCÍPIO”: UM FILME SEM PESQUISA PRÉVIA	69
3.3. “SANTIAGO”: UMA REFLEXÃO SOBRE MATERIAL BRUTO	77

3.4. “33” E SEU DISPOSITIVO DE BUSCA	86
4. ENUNCIANDO A REALIZAÇÃO DO FILME “OS CORRÊA DA SILVA”	91
4.1. APROXIMAÇÕES E IMPRESSÕES	91
4.1.1. A FOLIA DE SANTOS REIS E ÁGUA LIMPA	93
4.2. POSSIBILIDADES DE NARRATIVAS	95
4.3. O FILME “OS CORRÊ DA SILVA E SANTOS REIS”	99
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 01 - Personagens de “Housing Problems” falam diretamente à câmera	43
Figura 02 – “Nanook of the north” (Robert Flaherty, 1922)	45
Figura 03 – Planos em que se vê o trabalho da montadora e o resultado projetado	48
Figura 04 – Reunião de vendedores no filme “Salesman”	52
Figura 05 – Edgar Morin, Jean Rouch e Marilou	54
Figura 06 - Personagens do filme conversam após a exibição.	54
Figura 07 – Jovens da classe média carioca caminham pela orla da praia	57
Figura 08 – Seqüência de seis planos do filme Congo.	59
Figura 09 - Michael Moore e seus personagens a caminho de Cuba numa lancha	64
Figura 10 - Avi Mograbi discute com soldados Israelenses	65
Figura 11 – Começo do filme <i>O fim e o princípio</i>	71
Figura 12 - Coutinho fala do filme para a família de Rosa	71
Figura 13 - Rosa entrevista sua madrinha avó	71
Figura 14 - Rosa realizando aproximação de uma casa.	72
Figura 15 - Rosa explica a moradora sobre o filme	72
Figura 16 - Coutinho e Rosa conversam sobre próxima abordagem	72
Figura. 17- Rosa explica a Dona Mariquinha sobre o filme	73
Figura 18 - Dona Mariquinha	73
Figura 19 - Rosa caminha em direção à outra casa acompanhada pela câmera	74
Figura 20 - Assis em entrevista	74
Figura 21- Rosa na porta da casa de Seu Leocádio	75
Figura 22 - Leocádio recebe equipe do filme um pouco desmotivado a falar	75
Figura. 23 - Leocádio conversando com Coutinho	75
Figura 24 – Tomadas com Santiago para o documentário sobre sua vida	79

Figura. 25 – Santiago repete várias vezes sua fala durante a gravação	80
Figura 26 - Entende-se como as imagens de arquivo pessoal da família Salles	81
Figura 27 - Planos sequenciais para se pensar as possíveis constituições dos quadros	82
Figura 28 - Santiago encosta a cabeça na parede após instrução do diretor	83
Figura 29 – Fragmentos de textos filmados para falar das histórias reunidos por Santiago	85
Figura 30 – Planos em que vemos as esperas e angústias de Santiago.	85
Figura 31 – Alguns dos detetives consultados	87
Figura 32 – Exemplo de planos em que se vê imagens da cidade	87
Figura 33 - Kiko fala direto à câmera.	88
Figura 34 – Kifo filma no espelho sua imagem de documentarista	88
Figura 35 - Imagens feitas com a câmera aparentemente ocultada	89
Figura 36 - Kiko se vê na TV	90
Figura 37 – Alguns planos em que se vê a montagem para o efeito de <i>flashback</i>	91
Figura 38 – Saída da Folia à Margem da Rodovia GO-164	94
Figura 39 – Pousos dos foliões em Água Limpa	94
Figura 40 – Joaquim Corrêa da Silva	100
Figura 41 – Cecília Corrêa da Silva	100
Figura 42 – Seu Joaquim em entrevista e procissão da folia	102
Figura 43 – Dona Cecília e Antônio Leite	103
Figura 44– José Corrêa da Silva e Douglas Silva (à direita)	103

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de um trabalho que teve seus percalços ao longo de sua realização. No início, buscava-se fazer uma pesquisa para a realização de um filme documentário sobre a comunidade rural de Água Limpa, situada no município de Faina, estado de Goiás, e, conjuntamente, uma pesquisa em torno de alguns filmes tidos como referência para discutir a realização cinematográfica objetivada. Mas, ainda assim, não havia a distinção exata da questão central desta investigação.

Na possibilidade de realizar o filme, havia o risco de nossa realidade, o risco de navegar por esse imenso oceano do cinema se fazendo isso de canoa, ou seja, lidar com todas as limitações técnicas, de recursos humanos e financeiros, que não são bem aquilo que se espera e se possa ter como desafio num curso de mestrado. Não que o filme não fosse um objeto de pesquisa condizente com o projeto e com nosso propósito, mas ele nos colocaria outros desafios além da própria pesquisa e dissertação.

Mudamos, então, o enfoque, mas mantivemos nossa prática de filmar em Água Limpa, sem sofrer muito com as limitações, fossem elas técnicas ou quanto aos recursos. E, por outro lado, mantivemos as investigações filmográficas e bibliográficas relacionadas ao documentário, apenas deslocamos a questão investigada para o campo da enunciação: a transformamos em uma busca para entender a idéia de enunciação no cinema documentário. No entanto, sem deixar de reconhecer o cinema com sua própria gramática, muitas vezes, intangível a uma teoria. No máximo, nos aproximamos desse objeto, tanto por uma perspectiva teórica e filmográfica quanto pelo viés de sua realização.

Nessa direção, mesmo com a pesquisa delimitada no campo da enunciação no filme documentário, não se deixava de ter outros caminhos, outras escolhas a serem feitas no seu decorrer. Optamos por seguir uma trilha investigativa sustentada na particularidade enunciativa do documentário, que é o evento singular de sua realização, expresso principalmente na dimensão da tomada que a imagem-câmera registra na interação com o mundo vivido. Aos poucos, a enunciação no filme documentário, vista dessa perspectiva, foi se moldando como o foco de nossa pesquisa e o *corpus* de análise se estendeu para os dois objetos inicialmente escolhidos, alguns filmes a serem analisados e uma realização documentária.

Por isso, houve necessidade de uma compreensão sobre a teoria da enunciação no filme documentário, que sabemos fazer parte de uma visada nossa, muito influenciada por alguns autores selecionados, especialmente, pela relação destes com o campo do cinema documentário, já que tentamos enxergar na teoria aquilo que acreditávamos traduzir melhor este fenômeno e nossa proposta.

O primeiro capítulo aborda a noção de enunciação desenvolvida no cinema documentário, dissertando sobre seus aspectos e caminhando para um panorama teórico que estabelece mudanças de enfoque a partir de questionamentos das possibilidades enunciativas de um documentário, sobretudo, naquilo que o difere em termos de enunciação e construção de sua narrativa.

Desenvolvemos a ideia de tradição documentária e aquilo que se constitui dentro dela em modos de representação ou formas documentárias. Simultaneamente, foram abordados os campos éticos do documentário que estão em sintonia com estas questões de como representar o mundo vivido.

Em determinado ponto da tradição documentária, a noção de reflexividade passa a demarcar e enfatizar a enunciação desse cinema através de alguns métodos e práticas documentárias. Um tema recorrente nessa discussão, até mesmo por ser parte de um horizonte ético muito influente no cinema documentário contemporâneo e nos vários campos do discurso.

Desse ponto em diante não nos limitamos nem a modos, nem a formas documentárias, nem a campos éticos, voltamos a atenção para a particularidade enunciativa do gênero. É quando assentamos nossa fundamentação teórica em Fernão Ramos (2005 e 2008), quanto à dimensão da tomada como uma instância capaz de trazer ao espectador, através da imagem-câmera, a maneira e o modo como o documentário (documentarista) interage com o mundo vivido e realiza enunciados. Pela noção de *mise-en-scène* desenvolvida em Jean Louis Comolli (2008), como dimensão do encontro durante a realização documentária, é feita outra aproximação da particularidade enunciativa do documentário. E depois, já finalizando o capítulo, entramos na ideia de filme dispositivo, capaz de reforçar a intencionalidade do documentarista em alcançar o “real” posto em perspectiva.

No segundo capítulo, percorremos um caminho que tem a ver com a questão da enunciação no documentário e com as mudanças que vão acontecendo nesse fazer dos realizadores e, é claro, com as mudanças que ocorrem conjuntamente às do ponto de vista dos espectadores de outros tempos, que acompanharam desde um cinema documentário chamado

de clássico ou educativo, onde a mensagem do realizador era essencial, passando pelas abordagens do cinema direto e do cinema verdade, com suas maneiras distintas de entender uma aproximação com o transcorrer do mundo, até documentários reflexivos e performáticos que acentuam as subjetividades na realização. Olhando, para estes estilos de documentários e alguns filmes, buscamos apreender respostas práticas às questões que o campo da ética, do lidar com o “outro”, colocou em cada tempo para os cineastas. Assim, foi possível observar como formas enunciativas possibilitaram, cada vez mais, um acúmulo de códigos, uma tradição do documentário e, daí, as mudanças e amadurecimentos do espectador com este cinema.

Esse percurso, embora seja histórico, não é sinônimo de um estudo evolutivo e linear do documentário, e sim a busca por uma tradição do documentário, através de acúmulo de experiências – em nosso caso: abordagens, práticas, recursos técnicos, métodos, etc., - vistos da perspectiva do campo da enunciação. Pensamos a enunciação documentária aliada à sua tradição para aproximar as ferramentas desse cinema com o campo discursivo, contemplando para isso, desde os signos mais primários do cinema e de recursos muito tradicionais no documentário, como a *voz-over* impessoal ou uma câmera impessoal que era ignorada pelos presentes numa *mise-en-scène*, até as formas enunciativas que acentuam a subjetividade assentada em primeira pessoa e um exibicionismo intervencionista diante da câmera.

Em tudo isso há muitas questões de enunciação, que, é claro, não se reduzem à nossa abordagem. Assim mesmo temos nossas leituras e compreensões próprias para o fenômeno da enunciação.

No terceiro capítulo, podemos dizer, a teoria da enunciação desenvolvida anteriormente, facilita e direciona, de maneira não muito rígida, nosso diálogo sobre alguns filmes. A construção da narrativa em articulação com a enunciação é nosso foco, pois, através de marcas enunciativas ou mesmo enunciados, o caminho do filme e do documentarista - na sua busca - são deflagrados para o espectador.

Nessa parte do estudo, selecionamos três filmes: “O fim e o princípio” (Eduardo Coutinho, 2005), “Santiago” (João Moreira Salles, 2006) e “33” (Kiko Goifman, 2002). A escolha foi feita pelo critério de serem filmes com abordagens criativas e diferentes entre eles sobre maneiras de lidar com o mundo vivido e ao mesmo tempo, por seus diretores deixarem nos filmes suas “impressões digitais” de documentaristas que possibilitam aprofundar em seus métodos e abordagens referentes à realização. Poderiam ser incluídos outros vários filmes para a análise, mas esses já nos foram suficientes para o diálogo entre teoria e narrativa.

No quarto capítulo, dissertamos sobre a nossa experiência com o filme “Os Corrêa da Silva e Santos Reis” (Douglas Silva, 2010). Fazemos uma contextualização do lugar em que tentamos realizar esse filme e como foi o processo de conversa e negociação com a comunidade. Diligências, percalços, limitações técnicas, dificuldades narrativas fazem parte dessa reflexão, que é voltada para a questão de como representar esse mundo vivido e aproximar-se do “real” que ora pomos em perspectiva. O filme, ou seja, parte do resultado da dissertação, apesar de compor a esta, não é analisado nesse capítulo e nem feito sua decupagem. Nos restringimos a uma discussão sobre sua realização. Ele está mais como uma consequência de nosso trabalho e imersão no universo documentado. Como tal precisa ser assistido, de onde o próprio leitor e espectador podem tirar suas conclusões e tecer suas críticas.

Uma outra introdução possível de ser feita aqui, em um nível conceitual, diz respeito ao campo da cultura visual¹ na sua interpelação com o cinema documentário. Este cinema aqui ou ali é visto como o gênero “pobre” do cinema, embora seja um gênero rico em inovações e experimentos em sua prática. Muitas vezes escuta-se expressões questionadoras como: “filme mesmo ou documentário?”. De algum modo, as imagens sobre o cinema documentário são fenômenos interessantes para pensarmos o campo da cultura visual e, portanto, de nossa cultura cinematográfica.

A desdém de todos estes preconceitos, o filme documentário fortalece seu espaço de atuação, principalmente no campo da informação e intervenção do outro, sem, contudo, ter uma rigidez enunciativa que afaste o prazer de se assistir a um filme. Há muito tempo, o cinema documentário intercambia, com o cinema ficcional, recursos que enriquecem ambas as narrativas e são reflexos positivos para a ampliação do campo semântico do cinema em geral.

Vários cineastas são dilacedores de fronteiras e trabalham no limiar entre ficção e documentário, criando ou não ambiguidade entre eles, a partir daquilo que se entende como típico de um ou de outro, mas, de todo jeito, mostrando como é vulnerável se dividir estas

¹ A Cultura Visual, a qual nos referimos, em linhas gerais, é um campo interdisciplinar que enfoca aspectos da cultura e seus contextos na relação com as imagens visuais. Raimundo Martins (2006, p. 7) ressalta a cultura visual “na “compreensão crítica” da visualidade, ou seja, na retomada de relatos e narrativas existentes onde o ‘sujeito’ – não apenas como receptor, mas também como intérprete – passa a ter espaço para construir novos relatos e colocar seu próprio olhar através de narrativas que não são apenas verbais, mas, também, visuais ou inter midiáticas”. Como tal, esta pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, na linha investigativa de poética visuais, cuja orientação é voltada para os processos de significação, investigação de técnicas, materiais e processos na produção.

narrativas a partir de clichês como os que reduzem o documentário às qualidades de lidar com a verdade, a objetividade, a imparcialidade. Esta não é uma questão deste trabalho, mas, se fosse, com certeza a trataríamos ressaltando que se deve fugir destas noções que não são garantias para a singularidade enunciativa do gênero e nem são características que o separa da ficção.

Porém, permanece uma divisão flexível entre esses gêneros e de alguma maneira apontamos para ela, ao ressaltar as evidências de um mundo vivido, sobretudo na dimensão da tomada da imagem-câmera com sua capacidade de trazer o transcorrer do mundo e, por conseguinte, respaldar uma relação de fé do espectador com o mundo documentado.

O documentário fortalece seu espaço de atuação por essa via, ao ter de confrontar-se com o mundo vivido. Das dificuldades desse encontro podem surgir coisas novas, improvisos, o que também o resguarda enquanto campo de experimentações e inovações e, talvez, sua melhor qualidade, a capacidade de ser um cinema moldado dentro do mundo vivido e, portanto, de encontro com o outro – tudo isso que o singulariza.

“Marginal” desde o advento de um cinema comercial, pode se dizer que hoje, o filme documentário ganha espaço em salas de cinema comercial e não mais somente em salas destinadas ao dito “cinema alternativo”. Contudo, o público deste cinema é ainda pequeno em relação à representatividade que os documentários têm nas salas comerciais. Se poucos são os filmes documentários exibidos nas salas de cinema espalhadas pelo Brasil, raríssimos são aqueles bem sucedidos comercialmente nestas salas. Restando, assim, a televisão como um outro meio capaz de levá-lo a outros públicos. Porém, neste meio, a situação também não é fácil na medida em que os filmes documentários ocupam os horários de menos audiência ou horários direcionados a públicos segmentados. Jean Louis Comolli (2008, p. 147) tem uma boa metáfora para o documentário como um “nômade para quem nenhum lugar é apropriado e que, ao mesmo tempo, está em toda parte (...)”. Um verdadeiro “contrabandista de informação”, citando novamente Comolli (2008, p.147), para quem ele é capaz de passar secretamente alguma substância cinematográfica indesejável para os territórios em que as trocas de informações são regidas pela aliança do espetáculo com a mercadoria.

Por esse quadro, pode-se supor que a sociedade reconheça a importância dos filmes documentários. Basta a temática tratada ser “séria” e envolver diretamente a dita “realidade”, e então o documentário está lá para ser veiculado, instigando as pessoas a pensarem de forma diferente da ficção sobre o mundo em que vivem. Seu estatuto de realidade, mesmo sendo

absolutamente questionável (isso não é nada novo), atinge o espectador, que deposita nele certa confiança. São aspectos como esse que nos afetaram em nossa busca.

Por fim, podemos dizer que essa dissertação busca entender os mecanismos que fortalecem esse cinema naquilo que há de mais instigante em suas qualidades, em outras palavras, como e de onde suas imagens extraem sua força para influenciar as pessoas. O filme documentário é uma fração do campo da comunicação e, como tal, o visitamos na enunciação, de um ponto de vista do realizador que, de algum modo, quando faz um filme, imagina os espectadores possíveis.

1. ASPECTOS TEÓRICOS DA ENUNCIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

Falar de enunciação no cinema documentário envolve o desafio de se pensar acerca de dois aspectos fundamentais para a compreensão deste gênero. Um relacionado ao que o documentário permite representar em seus enunciados, ou seja, o que o documentário nos conta - que aqui tem por particularidade sua forte relação com acontecimentos do mundo vivido -, e o outro relacionado ao próprio evento, que é a filmagem e a montagem. Documentar algo no mundo já é por si mesmo outro acontecimento, provocado por pessoas, em dadas circunstâncias, que trabalham com certos procedimentos, utilizando algumas técnicas e equipamentos, ou seja, as condições e modos com as quais os enunciados são produzidos para um espectador.

Mas antes de entrar nestas particularidades da enunciação no documentário, é preciso conceituar em linhas gerais a ideia de enunciação. No Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, os autores Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 99) resumem esse conceito. Dentro da área de linguística, a enunciação é um “termo que designa um conjunto de operações que dá corpo a um objeto linguístico” e ela estuda “o ato pelo qual um locutor se apodera das possibilidades de uma língua para realizar um discurso (...)”. No campo do cinema, o termo é utilizado para designar “o que permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 99).

Reconhecendo que a teoria da enunciação no cinema documentário relaciona-se direta ou indiretamente com o campo da linguística, preferimos restringi-la ao campo do cinema documentário através de alguns autores, especialmente Fernão Ramos (2005 e 2008) e Jean Louis Comolli (2008), que remetem à perspectiva de uma teoria voltada para a especificidade desta área. Igualmente, a abordagem pode ser mais livre e voltar-se, de maneira ampla, para a compreensão da enunciação nos processos da comunicação humana.

Entender o cinema documentário com suas inúmeras potencialidades comunicativas é uma boa noção para compreender este cinema além apenas da ideia de fazer enunciados sobre o mundo vivido. Mais do que nos contar algo, a ideia de enunciação no documentário traz consigo questões de subjetividade, polissemia, etc, que enriquecem e simultaneamente englobam expressões artísticas variadas.

O cinema documentário transmutou-se ao trabalhar com formas elaboradas que enriquecem o tratamento criativo sobre as ditas realidades do mundo. Num outro ponto,

àquilo que atribuímos como suas maneiras de enunciar passaram a incorporar uma qualidade chamada de reflexividade - a propriedade da narrativa de voltar-se para si mesma estabelecendo marcas enunciativas que assumem funções discursivas ao lado dos enunciados, já utilizados tradicionalmente para contar algo. Isso pode ser visto na ideia de declínio e possível “fim da arte de contar” em Paul Ricoeur (1995, p. 33) ou como mudança de postura e amadurecimento acerca da narrativa em busca da relação crítica com o espectador.

Cabe discutir alguns pontos de vistas sobre a relação entre enunciação e narrativa.

Paul Ricoeur diz que:

Enquanto aguardamos o grande debate triangular entre tempo vivenciado, tempo histórico e tempo fictício, tomaremos como ponto de apoio a propriedade notável da enunciação narrativa de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do *enunciado* das coisas contadas. Disso resulta, para o tempo, uma aptidão paralela de se desdobrar em tempo do ato de contar e tempo das coisas contadas. As discordâncias entre essas duas modalidades temporais não dependem mais da alternativa entre lógica anacrônica e desenrolar cronológico, que foram os pólos entre os quais a discussão precedente corria sempre risco de se deixar encerrar. De fato, essas discordâncias apresentam aspectos não cronológicos que convidam a nelas decifrar uma dimensão original, de certa maneira reflexiva da distensão do tempo agostiniano, que o desdobramento entre enunciação e enunciado tem o privilégio de colocar em relevo na narrativa de ficção. (1995, p. 12)

Além das outras discussões que essa citação possibilita, esse autor é preciso ao considerar as mudanças de compreensão em torno da narrativa e a relação desta com a enunciação, mais precisamente falando da narrativa de ficção que traz consigo o enunciado (coisa contada) e a enunciação (ato de contar), demarcados um do outro por marcas enunciativas, que embora se diferenciem para o “receptor”, conjuntamente, fazem parte de um mesmo processo comunicativo.

Em relação à narrativa do filme documentário, sabe-se que há algum tempo ela deixou de ser entendida como sendo apenas um paradoxo da narrativa ficcional. Assinalamos que a “propriedade notável da enunciação na narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 12) se estende ao campo do cinema documentário. E também na própria história desse gênero, se olharmos para a capacidade deste cinema de incorporar seu processo de enunciação como parte da narrativa e não o restringindo apenas à visão de discurso histórico centrado no enunciado.

Michel Foucault (1971), no livro *A ordem do discurso*, aborda esse tema do ponto de vista do discurso e de sua história. Ele analisa a noção de verdade do discurso que se modifica ao longo do tempo, até que ela é deslocada do enunciado para a enunciação. Enquanto, num primeiro momento, o discurso detinha uma espécie de força profética para

prever o futuro e fazer com que as coisas acontecessem, num segundo momento, antes do atual, sua força estava no que o discurso dizia em si: a verdade no enunciado.

Na teoria do cinema documentário podemos perceber a ideia de reflexividade como um dos marcos de sua evolução discursiva para superar a ideia de verdade no enunciado do filme documentário. Uma discussão que iremos aprofundar adiante e que, dentro de nossa compreensão, tende a ser dissolvida na própria ideia de enunciação, cuja noção extrapola a modos ou formas de representar deste cinema. Assim, no caso do cinema documentário, em seu início de consolidação enquanto gênero, se esse filmes não deixavam às vistas as marcas do processo de realização com o objetivo de fortalecer uma verdade em seu discurso, essa conclusão se deve a um tipo de visada que considera com mais relevância a caracterização do filme e nem tanto a relação efetiva estabelecida com o espectador. Não se pode desconsiderar o caráter ativo do espectador, seja este do passado ou do presente, e nem tampouco a sua desconfiança em torno do que assiste, suas indagações e suas críticas.

Por outro lado, estamos conscientes também de como a tradição documentária pode ser vista tendo em perspectiva estas tendências, ou mesmo a ideia de estilos que diferem as práticas do documentário. A ética dominante de cada tempo influencia a abordagem do cineasta no seu contexto. E, se hoje fala-se em reflexividade, é preciso ter em vista os motivos que levaram a essa ênfase.

De toda sorte, temos de ir restringindo nossa abordagem para aquilo que é mais forte ou, pelo menos, para aquilo que acreditamos ser mais importante, no campo do documentário. Nesse viés, voltamo-nos para a particularidade enunciativa de cada documentário. O autor Fernão Ramos fundamenta esta abordagem, pois procura estabelecer uma compreensão da enunciação a partir da dimensão da tomada da imagem-câmera no filme analisado. Ele considera que para “dar pleno significado às questões relativas à enunciação” é preciso buscar a “carne do documentário” que é a matéria através da qual a enunciação se efetiva na imagem-câmera (RAMOS, 2005, p. 167). Em seu ponto de vista, o pensamento sobre o documentário contemporâneo tem se dedicado excessivamente às formas da dimensão enunciativa, deixando-se de lado essa capacidade singular que o filme possui de trazer o mundo para o espectador.

Assim, vamos adentrar ao tema da enunciação no documentário buscando, primeiro, fazer um esboço de um breve quadro teórico em torno dos modos de representação e campos éticos constituídos ao longo da tradição do documentário; depois investigando a dimensão da tomada no filme documentário em Fernão Ramos (2005 e 2008), aprofundando-a pela

perspectiva de Jean Louis Comolli (2008), que tem em vista alguns conceitos que singularizam a narrativa documentária na sua constituição enunciativa, especialmente a partir da expressão francesa de *mise-en-scène*, utilizada também no campo do cinema documentário, que é, em outras palavras, a situação e circunstância da tomada em que temos o comportamento e atitudes das pessoas envolvidas.

Com isso, temos a possibilidade de ir além de uma categorização de modos, formas enunciativas e campos éticos neste cinema, com o objetivo de apontar para essa mudança de postura de análise que enriquece esse trabalho.

1.1 TRADIÇÃO E NARRATIVA DOCUMENTÁRIA

Quando se fala em formas enunciativas, modos de representação ou mesmo estilos de documentário, temos em vista que a qualidade destes aspectos pode ser valorizada em certos tempos e, em outros, pode se tornar secundária e ser criticada por uma comunidade de realizadores. Mas também não procede dividir estas tendências na forma documentária em linhas de tempo e de forma rigorosa, pelo fato das influências, às vezes, serem mútuas e até, de certo modo, contraditórias numa mesma narrativa documentária.

Desta maneira, é possível estender a ideia de tradicionalidade delineada por Paul Ricoeur para o campo do documentário. Este autor a define como um:

fenômeno, irreduzível a qualquer outro, que permite que a crítica se mantenha a meio caminho da contingência de uma simples história dos “gêneros”, dos “tipos” ou das “obras” singulares que dependem da função narrativa e de uma eventual lógica de possibilidade narrativas que escaparia a qualquer história. A ordem que é possível destacar dessa auto-estruturação da tradição não é nem histórica, nem a-histórica, mas trans-histórica, no sentido que atravessa a história de um modo cumulativo mais do que simplesmente aditivo. Mesmo se comporta rupturas, mudanças súbitas de paradigmas, esses próprios cortes não são simplesmente esquecidos; tampouco fazem esquecer o que os precede e aquilo de que ele nos separa: também fazem parte do fenômeno de tradição e de seu estilo cumulativo. (RICOEUR, 1995, p. 26)

Tal caráter de acúmulo na tradição, como mostra o autor, ajuda a entender a fluidez de formas narrativas e o que ele chama de inteligência narrativa, propriedade que permite a modificação para novas formas a partir desse caráter. A enunciação também, mais precisamente o que se entende por ela, enquanto manifestação de uma forma enunciativa, está em constante modificação, considerando a tradição que se tem dela dentro do gênero tratado. Se pensarmos através do viés da categorização de aspectos da enunciação, identificar modos

de representação e/ou estilos é uma maneira limitante, que diz pouca coisa sobre o que pode haver de singular numa realização documentária.

Assim, a ideia de trans-historicidade na tradição documentária comporta a evolução de um filme para outro, participando da instância da cultura cinematográfica que contém ambiguidades como identificação e distinção, ruptura e herança, que alimentam nosso vocabulário de influências na comunicação do filme documentário.

O documentário, relacionado enfaticamente desde sua origem à sua maneira assertiva sobre aspectos do mundo vivido, pode ser entendido, num senso comum, dentro de um preconceito que o entende como sinônimo de verdade, de prova, dos acontecimentos deste mundo. Lidar com o mundo vivido e a história, sem cair num clichê de neutralidade e aura discursiva centrada na objetividade, é um dos desafios para se pensar a narrativa do filme documentário e, ao mesmo tempo, pensar no problema de como a noção de ficção, posta no outro extremo do mundo vivido, gera um resultado inapropriado para um estudo da narrativa documentária.

Paul Ricoeur (1995) assinala que ficção e história numa narrativa, quando vistas como opostos, são noções que não ajudam a avançar no entendimento do discurso histórico (tempo do mundo vivido e tempo cósmico) e nem da própria ficção, que trata tanto de fatos “irreais” como históricos, para considerar que as obras mostram-se abertas quando o leitor as visita no desenrolar do tempo da leitura. Assim, o que um filme documentário permite representar em seus enunciados não são fatos tão objetivos, como alguém pode ter pensado um dia.

Todavia não será hoje que vamos “jogar por terra” essa credibilidade que acompanha os enunciados do documentário, pois ele ainda continua a guardar resquícios de “verdade” em torno da natureza de indicialidade de sua imagem, apesar dessa propriedade de sua imagem permear outros produtos audiovisuais que, por isso, também poderiam reivindicar a ideia de tratarem da realidade vivida. Mas adentrando o diferencial da imagem do documentário, em nosso caso, a partir da noção de imagem-câmera do filme documentário, vemos que a indicialidade presente nela leva a outro conceito, que é o de referencialidade². Um possível diferencial de sua imagem reside, principalmente, nesse

² A ideia de referencialidade no documentário pode ser relacionada à esquematização proposta por Roman Jakobson (s.d, p. 253) em que se tem seis funções da linguagem determinadas pelo predomínio de um dos seis fatores da comunicação (remetente, contexto, mensagem, contacto, código e destinatário). Nos processos comunicativos, mesmo podendo ter mais de uma função de linguagem, há uma orientação que se sobressai rumo a um dos fatores. No caso da função referencial, sua orientação é para o contexto e com uma utilização ampla nos processos denotativos e cognitivos. Referencialidade procede do termo referente, que, em linguística estrutural,

vínculo forte com o contexto histórico, que dá origem a uma narrativa sem a dissociação entre referente de origem e referente pós-fílmico. Por exemplo, se uma pessoa é diretora de uma escola de samba num filme documentário, pressupõe-se que ela seja também a mesma pessoa no mundo vivido. Em Fernão Ramos (2005 e 2008), está definida esta ideia de que a dimensão da tomada da imagem-câmera é capaz de trazer a circunstância que a cria no mundo, para dentro da narrativa e, desta maneira, se vivencia o filme sabendo que ele esteve inserido no contexto do mundo vivido para que surgisse da forma como o assistimos.

Alguns destes aspectos citados acima sobre o filme documentário são, com certeza, bem diferentes do que entendemos ao interpretar um anúncio televisivo publicitário ou uma narrativa de cinema ficcional. É claro que aqui, mais do que nunca, pretendo trazer esta conclusão para dentro de nossa cultura cinematográfica acumulada.

Por outro lado, o cinema ficcional também trata de realidades humanas, mas com uma diferença: geralmente não usa o próprio mundo vivido como um meio narrativo incrustado nele; por isso predomina em sua narrativa, nos enunciados, uma dissociação entre referente de origem e pós-fílmico. Um ator ser um assassino num filme não implica em nada que ele tenha a mesma ação no contexto do mundo vivido. A cultura cinematográfica que a sociedade compartilha garante também essa distinção que, por vezes, pode ser confundida quando diretores embaralham as fronteiras para brincar esteticamente com a própria ideia que se tem deles ou quando se fala em “hiper-realidade” e “simulacros” (Jean Baudrillard, 1991).

O reconhecimento de gêneros distintos a partir da cultura cinematográfica e a classificação destes podem ser analisados pela ideia de indexação, um conceito relativamente difundido na teoria do cinema documentário, que, por sua vez, é utilizado para apontar como a incidência de certos padrões narrativos e da enunciação cinematográfica classifica um filme e, portanto, o “afirma” como um tipo específico de narrativa, uma influência antecipada na relação com o espectador.

O que acontece é que estes padrões narrativos são alimentados a todo instante pelas novas produções e, portanto, o repertório de referência do campo do documentário é enriquecido, estando em constante modificação e expansão, assim como o do cinema ficcional. Seu conceito ocorre por este reconhecimento. Bill Nichols (2007), nesse sentido, enfatiza que a palavra ‘documentário’ tem um conceito vago, pois esses filmes não adotam

assinala o terceiro elemento que compõe a relação de significação e, de acordo com Aumont e Marie (2003, p. 253), “ele é exterior à relação significante/significado e designa aquilo a que se remete o signo na realidade (ao passo que o significado é o decupado pelo signo)”.

um conjunto fixo de técnicas e de questões tratadas, tampouco de estilos e formas. Ao invés de difundir uma definição de documentário que resolva o problema conceitual, este autor trabalha com a ideia de assumir a tarefa de “examinar os modelos e protótipos, os casos exemplares e as inovações, como sinais nessa imensa arena em que atua e evolui o documentário” (NICHOLS, 2007, p. 48). Mas, ao mesmo tempo, esse autor explora e define os campos por onde o documentário caminha, estabelecendo alguns modos de representação que constituem esse gênero.

1.1.1 MODOS DE REPRESENTAÇÃO E CAMPOS ÉTICOS.

A enunciação no filme documentário é vista pelo autor Bill Nichols (2007) a partir do conceito de “voz do documentário”. Esse conceito se refere às maneiras com as quais o filme faz sua argumentação para o espectador. A ideia de voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente, mas relacionada a todos os meios disponíveis de comunicação que o realizador tem para compor um filme. Para ele, todos estes meios se relacionam a cinco questões principais na realização do documentário. Grosso modo, podemos sintetizá-las assim: 1) a primeira está relacionada à caracterização das imagens nos planos, bem como na relação entre eles, a partir da montagem (corte, sobreposição, movimentos de câmera, luz, enquadramento); 2) a segunda está relacionada aos aspectos sonoros (som direto, som adicional, trilha musical, comentários); 3) a terceira reporta à cronologia da narrativa (rígida/flexível ou em função do argumento); 4) a quarta diz respeito à utilização de tipos de imagens (fotografias, imagens de arquivos, imagens de terceiros, iconografia); 5) e a quinta se refere ao modo de representação usado na organização do filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático) (NICHOLS, 2007, p. 76).

O modo de representação é uma caracterização do documentário relacionada à maneira como ele se comunica, ou melhor, à maneira como ele faz seus enunciados/asserções acerca do mundo histórico vivido. Para isso, ele há de ter um conjunto de traços estilísticos, que não são inflexíveis e rígidos, mas que, a partir da recorrência dos mesmos, enquanto tendências, pode-se perceber o modo do documentário representar a realidade para o espectador³. O modo de representação de um documentário pode ser percebido também através das vozes presentes nele, especialmente através da voz verbal e de seus diferentes usos e características em um filme, estando ela, entre outras, nas vozes de diálogos, na voz-

³ O modo de representação articula, também, com uma visada histórica em direção à tradição do documentário, ao reconhecer tendências e traços estilísticos em determinados períodos, lugares e escolas onde se fazem filmes incluídos na tradição do documentário.

over, ao estilo voz-de-Deus, ou na voz do personagem ou diretor, nas vozes de especialistas entrevistados etc.

Bill Nichols (2007, p. 62 e 63) divide os modos de representação em seis grupos. Ele ressalta que não há um modo exclusivo em um filme. Resumidamente, eles são: *modo expositivo* – que enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa por meio deste comentário; *modo observativo* – que enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observados por uma câmera discreta; *modo participativo* – que enfatiza a interação entre cineastas, tema e local onde a filmagem acontece, com entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais diretas; *modo reflexivo* – que chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário, de maneira a aguçar nossa consciência quanto à construção da representação da realidade feita pelo filme; *modo performático* – que enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento; e *modo poético* – aquele que enfatiza as associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal.

Fernão Ramos (2005 e 2008), em torno da ideia de ética no documentário, organiza-a em três campos principais que dialogam com os modos de representação propostos por Bill Nichols. A ética no documentário é considerada por ele como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção” do cineasta (RAMOS, 2008, p. 33). Ao sustentar a intervenção do cineasta, o conceito implica também na prática de realização cinematográfica deste. Neste trabalho, nos aproximamos mais dessa ideia organizativa de Fernão Ramos, devido a uma organização menos classificatória dos modos de representação, que são muito simultâneos em um mesmo filme.

Os três grandes grupos éticos para Fernão Ramos (2005) são formados pela ética participativo-reflexiva, pela ética de missão didática e pela ética do recuo. Para ele, estes três grupos são a síntese da questão ética do documentário no século XX. Fernão Ramos (2008) faz o acréscimo de uma quarta ética emergente, justamente no limite da ética participativo-reflexiva: trata-se da ética modesta que se aproxima, na teoria de Bill Nichols (2007), ao modo performático de documentários em primeira pessoa.

Resumidamente, as éticas no documentário estão organizadas, em Fernão Ramos (2008), em: *ética educativa* - presente no documentário clássico, o que é válido para ela é o conteúdo do saber, não se importando tanto com as condições nas quais este saber é enunciado; *ética da imparcialidade* - presente no Cinema Direto, ela defende a presença em

recuo do sujeito que faz a tomada com a premissa de que, para tratar da realidade, é preciso não interferir nela; *ética interativa / reflexiva* - nela, o sujeito da câmera intervém e interage com o mundo, a partir da sustentação de que sua presença é inevitável para influenciar, assumindo, assim, este problema como um traço da linguagem; e *ética modesta* – presente nos documentários performáticos, em primeira pessoa, ela está ligada à percepção do fim das grandes ideologias e abordagens generalistas e, assim, o cineasta se restringe a voos modestos e, se possível, encontra no particular algo forte que vai além dele.

Não vamos, nessa dissertação, delinear precisamente este campo em seus momentos éticos e modos de representação, mas buscamos mostrar como a questão da enunciação pensada a partir da ideia de que o documentário se vincula ao mundo histórico vivido, instiga um campo reflexivo em torno de si, que, aos poucos, se tornará o horizonte dominante na forma documentária, tendo em vista também a noção ética que se articula na realização deste.

1.2 FALANDO DE REFLEXIVIDADE

A reflexividade como um traço presente nos processos comunicativos vai além do cinema e, ao mesmo tempo, o cinema documentário transcende seu campo como uma realização que compartilha das mesmas questões que atravessam a filosofia, as ciências humanas, as artes, etc.. Marcar este tempo fora e no cinema é uma tarefa que remete a uma prática do anti-ilusionismo no campo das artes, que, conforme Robert Stam (1981), no livro *Espectáculo Interrompido*, pode ser encontrada na literatura, no *Don Quixote* (Miguel Cervantes), ou nas obras de Shakespeare, e no cinema, em filmes como “*The Cameraman*” (Edward Sedgwick, 1928) e “*O homem com a câmera*” (Dziga Vertov, 1929), além de outras referências analisadas pelo autor citado.

Em outro livro, Robert Stam (2003) destina um breve ensaio à questão da reflexividade. Para ele, este é um conceito de aplicação ampla, é o reflexo de um sintoma social relacionado à “consciência linguística do pensamento contemporâneo” e, também, uma “autoconsciência metodológica”, com tendências de investigar seus próprios instrumentos e métodos (STAM, 2003, p.174).

De acordo com esse autor, a reflexividade esteve fortemente presente nos debates teóricos, principalmente nos anos de 1970, período em que chegou a existir uma ala

esquerdista da teoria do cinema que considerava a reflexividade uma obrigação política para combater a linguagem dominante no cinema.

A ideia de reflexividade, sustentada pela esquerda na época, fazia oposição ao “realismo”⁴, tido como um movimento burguês, e oposição ao cinema dominante, que, segundo esse movimento, induzia à passividade. Já a “reflexividade” era uma qualidade considerada revolucionária, uma resposta política e estética, ao trazer o trabalho de produção cinematográfica para o primeiro plano em oposição à prática de se apagar qualquer sinal que indicasse a produção do filme, feito por uma equipe de trabalhadores que produz aqueles determinados sentidos assistidos (STAM, 2003, p. 175). Robert Stam aponta ainda que a reflexividade no cinema moderno é uma característica que, aos poucos, foi ganhando terreno e se afirmando como uma tendência na enunciação cinematográfica, a ponto de chegar, em um cinema pós-modernista, a ser vista como uma regra enunciativa.

Em termos práticos, esta “reflexividade” no cinema pode ser notada como uma postura que foge da lógica da narrativa baseada em imagens “naturais”, “puras”, que não capta elementos presentes na *mise-en-scène* (técnicos, diretor, entrevistador, equipamentos ou qualquer outro elemento que indicasse o processo de realização do filme para o espectador) ou ainda que não incluísse episódios que envolvem a realização e desenvolvimento de um filme documentário: as dificuldades nas entrevistas, as contradições nos argumentos de entrevistados, imprevistos e improvisos relacionados à filmagem etc. Têm-se também procedimentos de enunciação, como dirigir-se diretamente ao espectador, seja através da personagem ou de alguma voz (escrita ou falada), os chamados falsos *raccords*⁵, além das possibilidades de informações adicionais em títulos ou também através de uma narração sobre alguma coisa relacionada à realização do filme.

Em torno da ideia de reflexividade, se tem ainda alguns termos que permeiam o tema como: o “anti-ilusionismo” (revelação do espetáculo), o “meta-cinema” (quando se faz menção a outros filmes ou se dialoga com eles), a “auto-referencialidade” (quando a

⁴ Porém, esse mesmo autor considera no seu ensaio que é um erro a oposição completa entre os termos realismo e reflexividade. Isso porque, segundo ele, alguns filmes na época podiam ser vistos simultaneamente como sendo reflexivos e realistas, ao mostrarem realidades cotidianas e, ao mesmo tempo, lembrarem o espectador “da natureza construída de sua própria mimese”. (STAM, 2003, p. 175).

⁵ Segundo o dicionário Teórico e Crítico de Cinema, dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 116 e 117), o falso-*raccord* na linguagem dos técnicos de cinema é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação. Ainda segundo o dicionário, na perspectiva de Deleuze, um falso *raccord* pode ser um instante de atualização do filme, das virtualidades ou das potencialidades do fora-de-quadro, o que podemos entender como uma amplificação da concepção de uma unidade contínua da narrativa no documentário e que, por isso, reforça a reflexividade nela, ao apontar para outras possibilidades narrativas que estão presentes no mundo filmado.

construção do próprio filme salta para o primeiro plano), a “meta-ficção” (quando uma ficção identifica conscientemente seus mecanismos de criação), o *making of* (filmagem dos bastidores de produção de um filme), a auto-citação (quando se faz uma referência direta a uma característica que há no filme). Enfim, há vários termos que giram em torno da discussão e indicam muitas estratégias diferentes, com ênfases específicas. A reflexividade é um conceito que utilizamos aqui como uma maneira de sintetizar estas questões que, de um modo geral, apontam para o desvelamento do dispositivo cinematográfico e a fuga de uma normatividade tradicional dessa linguagem, assim como para a natureza de construção da enunciação, seja no documentário, seja no cinema ficcional.

1.2.1 A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR

Os elementos acima expostos mais demarcam a reflexividade do que ajudam a compreender seu valor no cinema documentário, relacionado, como vimos, a um momento político e em articulação com a discussão sobre noção de conhecimento produzida na sociedade. Ela pode ser analisada como fenômeno da própria comunicação do documentário que, dentro de determinadas compreensões éticas, ganharam força por meio de estratégias que serão vistas desde Dziga Vertov, posteriormente no movimento de Cinema Verdade, até em documentários chamados reflexivos e auto-reflexivos.

Por outro lado, a comunicação do documentário se efetiva somente na relação com o espectador. Assim, a ideia de reflexividade no gênero tem seu campo amplificado por meio das particularidades que a imagem-câmera no documentário tem na relação com o espectador. Podemos partir do pressuposto de que o espectador conhece o mundo real além do filme e, em alguns casos, conhece bem o assunto de que trata um filme documentário, podendo assim emitir suas críticas em relação à maneira como o filme aborda uma temática e reconhecendo, a partir de sua experiência, o ponto de vista e lugar do qual o cineasta parte para abordar sua matéria. Um modo de enunciar, ainda que não caracterizado por reflexivo, pode ser matéria suficiente para o espectador reconhecer a narrativa e a maneira como o ponto de vista do cineasta quer fazer o espectador enxergar aquele assunto.

No processo criativo da narrativa documentária, a referencialidade a algum contexto do mundo vivido serve como uma âncora à matéria assertiva do trabalho. Por meio destes pressupostos, pode-se prever a relação futura que o espectador terá com o filme. A indexação ao filme, desde logo cedo, já exerce essa compreensão da narrativa documentária. Neste esquema, a intencionalidade do cineasta surge como um dado elementar no filme documentário, e o espectador poderá percebê-la na maneira como o cineasta recorta a

realidade do mundo vivido e lhe dá forma no documentário, tendo como ponto central a mediação da “imagem-câmera” (conceito que iremos tratar adiante na teoria de Fernão Ramos (2005 e 2008)) que, é claro, em alguns filmes, pode ser auxiliada por outros tipos de imagem para constituir a narrativa.

A noção de uma crença cega por parte do espectador em relação àquilo que um filme mostra não é uma premissa confiável nem sequer em filmes de tradição educativa clássica cuja argumentação deixa pouco espaço para compreensões divergentes em torno de um ponto de vista. Por isso, a importância da reflexividade no sentido da reflexão em torno do que se enuncia e como se orienta um filme documentário. Neste, há não só a narrativa do filme, mas também o ponto de vista do cineasta, e o próprio conhecimento que o espectador pode ter em relação a essa realidade.

Neste ponto chegamos ao triângulo da comunicação do documentário do qual nos fala Bill Nichols.

Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém (NICHOLS, 2007, p. 93).

Esse conceito pode ser estendido também ao cinema ficcional, mas, no documentário, exerce um aporte direto da recepção. Em Fernão Ramos (2005), essa ideia pode ser traduzida para a relação que o espectador tem com o filme documentário. Por meio da imagem-câmera e a circunstância de mundo que ela instaura, o espectador lança-se ao lugar do sujeito-da-câmera durante a experiência de fruição da imagem documentária. Voltando ao triângulo de Nichols (2007), ele permite entender como a reflexividade é um traço ou uma expectativa que se tem do cinema documentário ao considerar a experiência do espectador e do realizador.

Não é a toa que com frequência se escuta dizer, em conversas sobre filmes documentários, que antes de qualquer coisa, um documentário documenta-se a si mesmo, faz um registro do seu processo - da impressão do cineasta acerca da realidade que ele trata. Que aqui pode ser vista como uma espécie de impressão digital na imagem-câmera deixada pelo cineasta, ao ponto que, no campo da enunciação do documentário, se torna quase indispensável o reconhecimento destas dimensões dos discursos que o atravessam.

É indispensável que o documentarista reconheça o que realmente está fazendo. Não para ser aceito como moderno, mas para produzir documentários que correspondam a uma visão mais contemporânea de nossa posição no mundo, de

modo que possam emergir estratégias políticas/formais efetivas para descrever e desafiar essa posição (NICHOLS, 2005, p. 50).

Assim, provavelmente, a dimensão reflexiva no cinema documentário é um fenômeno sempre presente num filme, ao partir da relação crítica do espectador com o filme e que pode ser enfatizada em certos procedimentos e métodos no trabalho do cineasta. Ou seja, enquanto prática no cinema, a reflexividade é um conjunto de estratégias que aponta mais abertamente para a natureza de construção da narrativa, presente na realização de qualquer filme. Ao consideramos a tomada da imagem-câmera em seu transcorrer como elemento que oferece a maneira como o cineasta se relaciona com o mundo para documentá-lo, a idéia de reflexividade ganha força como um fenômeno próprio do processo de criação e da enunciação desse cinema.

1.3 A IMAGEM-CÂMERA E SUA TOMADA COMO “CARNE DO DOCUMENTÁRIO”

Nesta temática, tento apresentar e reflexionar sobre as contribuições teóricas de Fernão Ramos (2005 e 2008), que merece um tratamento mais aprofundado, já que é desse corpo teórico que tenho extraído alguns aspectos desse trabalho. Como se constata a partir de sua leitura, apenas a ênfase em formas enunciativas é uma maneira incompleta de compreender a enunciação e a narrativa documentária, uma vez que é por meio da imagem-câmera, mais precisamente da dimensão única de sua tomada, que temos a singularidade de sua narrativa. O motivo disso é que “essas imagens trazem o mundo em sua carne e nelas respiramos a intensidade e indeterminação do transcorrer” (RAMOS, 2008, p.81).

Assim, um filme documentário é o resultado dessa interação entre o cineasta e a matéria que ele documenta – o embate entre estes dois pólos funda um filme documentário e é o que permite o reconhecimento desse tipo de narrativa como registro cinematográfico do mundo vivido.

Entender o documentário a partir de sua imagem-câmera e dos outros elementos que a singularizam – a tomada, o sujeito-da-câmera, a fôrma-câmera reflexa, entre outros que Ramos (2008) elenca - é importante para se ter um viés de análise do documentário que vá além de uma caracterização de suas imagens e sons em termos técnicos e plásticos. A ênfase

nestes últimos se mostra pouco importante para captar a circunstância de mundo que constitui os enunciados do filme documentário.

Dessa maneira, a caracterização da imagem por uma via descritiva de movimentos de câmera e de composição fotográfica é mais importante para outros produtos audiovisuais fabricados e planejados em vários detalhes, para a produção de determinados sentidos e efeitos. Não que no documentário isso não vá existir, mas na publicidade, no cinema ficcional, no videoclipe, há um controle maior, permitido pela encenação em locação com utilização de objetos e atores; enquanto o filme documentário, que parte de uma circunstância do mundo vivido, volta sua atenção para a natureza da imagem como registro da ação e do comportamento das pessoas, sendo estas imagens o conjunto de enunciados com os quais o documentarista lida todo o tempo, atento à sua captação.

Tal momento descrito acima pode ser compreendido também a partir da ideia de *mise-en-scène*, cuja referência encontramos em Jean Louis Comolli (2008), que fundamenta uma compreensão da circunstância da tomada com equipe do filme e pessoas filmadas. Assim, este conceito não é tomado em seu sentido tradicional, como é utilizado pelo teatro e pelo cinema ficcional em que se tem a ideia de encenação.

Dentre os elementos que singularizam a narrativa do documentário, na sua maneira assertiva, Fernão Ramos (2005 e 2008) aborda cinco estruturais (a tomada, o sujeito da câmera, fôrma-câmera, montagem da narrativa e o espectador) que vamos buscar sintetizar abaixo para depois utilizar como conceitos chaves de nossa análise em alguns filmes.

A tomada “é o recorte do mundo (constantemente atualizado) que se lança, na forma de imagem, para o espectador, sendo determinada por sua experiência”. (RAMOS, 2005, p.167). Essa imagem pode ser como um quadro, a própria “carne do mundo” – matéria que entrelaça o mundo histórico vivido em uma espécie de dimensão presencial e como plano, a imagem tem “fôrma reflexa”, e não forma, pois a conformação da imagem não se dá, segundo o autor, “a partir de um referencial livre dentro do qual os traços dos volumes do mundo são dispostos pelo sujeito que sustenta a câmera” (RAMOS, 2005, p.187). De maneira contrária, a articulação dos traços dos volumes pelo sujeito-da-câmera ocorre a partir de uma situação previamente delimitada pelo mundo vivido e traz, como caráter dessa imagem, a indicialidade, a marca, a evidência do mundo (RAMOS, 2005, p.187).

Nessa relação com a tomada, o espectador está no filme por meio de um movimento que, metaforicamente, o autor descreve como “lançar-se em direção à tomada e sua circunstância”, que aqui é feito pelo “sujeito-da-câmera”, que, embora exista fisicamente em conjunto com a equipe que filma, na narrativa documentária adquire uma dimensão presencial de comutação da experiência do espectador (RAMOS, 2005, p. 185).

É possível ainda, a partir da noção de tomada, considerar a presença do sujeito-da-câmera ao qualificar sua intervenção no mundo. Essa análise em Fernão Ramos (2008) é feita levando-se em conta a intensidade da tomada na sua relação com espectador, cujo aspecto varia desde uma imagem qualquer a uma imagem intensa, sendo ela quem determina o tipo de fruição possível e a postura ética do espectador. Fernão Ramos cita André Bazin como referência para seu esboço teórico que busca analisar “a intensidade da imagem em função da singularidade absoluta do instante, determinada pelo tipo de ação sobre a duração. Quanto mais singular (...) mais intensa é a ação experimentada pelo sujeito-da-câmera”. (RAMOS, 2008, p.91).

Seguindo essa linha de pensamento, temos a intensidade da tomada, na forma de presença do sujeito-da-câmera, que permite investigar o campo ético do documentário, especialmente nas narrativas do gênero que se apóiam na tomada da imagem-câmera na captura do transcórre da ação. A intensidade da tomada determina imagens quaisquer e imagens intensas que evocam a presença do sujeito-da-câmera operando a subjetividade da narrativa documentária. Vejamos então o sujeito-da-câmera e algumas das possibilidades de sua presença na tomada.

O sujeito-da-câmera é quem sustenta a câmera na tomada, mas não é apenas a constatação do corpo físico que opera a câmera. Fernão Ramos o pensa no sentido amplo, que se refere à equipe do filme na realização, contudo, sob o ponto de vista de quem assiste ao filme – no momento em que o espectador lança-se, por meio desse sujeito, na circunstância da tomada. Em suas próprias palavras:

O sujeito-da-câmera não existe em si, mas somente quando é aberto (encorpado) pelo lançamento do olhar e da audição do espectador para o endereço da tomada. O sujeito-da-câmera é esse olhar em sua forma de ser recebido na tomada. Olhar que funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera. Sujeito que existe para e por esse lançar-se no olhar da fruição futura (ou simultânea, no caso da imagem-câmera ao vivo). (RAMOS, 2008, p. 84)

A maneira como essa presença do sujeito-da-câmera é evidenciada na imagem-câmera é importante para fundamentar uma discussão em torno da questão ética e da enunciação no documentário, assim como para identificarmos o resultado da intervenção e trabalho desse sujeito.

Há em Fernão Ramos (2008) uma tipologia para identificar a postura do sujeito-da-câmera na situação da tomada. Suas classificações vão desde o sujeito-da-câmera recuado, passando pelo sujeito-da-câmera que age durante a ação e pelo sujeito-da-câmera que encena, até o sujeito-da-câmera-exibicionista. O autor aprofunda sua descrição, mas vamos nos restringir a esse breve esboço para entender primeiramente os cinco elementos estruturantes de sua teoria.

Um dado importante para nossa análise é a ideia de fôrma-câmera, em distinção à noção de forma da imagem. Incorporando essa ideia, tiramos o foco da análise da incidência de certos aspectos da imagem do documentário, que, como dissemos, não têm absoluto controle da situação de filmagem que as gera. Por isso, essa noção é a maneira com que a imagem-câmera tem sua conformação pelo maquinismo e pelo sujeito-da-câmera que opera a máquina na sua relação com os traços e volumes do mundo. Essa fôrma-câmera no documentário possui sua “aparência de imagens reflexas”, que não é o mesmo que dizer que são imagens reflexas (RAMOS, 2008, p. 84). Elas logicamente vão possuir variações em termos plásticos e cinemáticos, como na profundidade de campo, iluminação, angulação, movimento de câmera, enquadramento, mas mesmo com essas variações, “o substrato básico da imagem perspectiva, com aparência reflexa, mantém-se inalterado (RAMOS, 2008, p.84)”. É essa sua natureza que permite ao espectador lançar-se na circunstância da tomada.

Na instância de realização do filme, a montagem é outro elemento muito importante pois é determinante no que diz respeito a evidenciar o trabalho do documentarista ou a ocultar seus métodos e procedimentos em campo, especialmente quando lançamos nosso olhar em torno da reflexividade.

Na montagem é onde se decide como se dará a utilização de vozes assertivas de um filme, a sua banda musical e a articulação de imagens que, quando alteradas, implicam em sentidos diferentes numa narrativa. Fernão Ramos (2008) reconhece que os procedimentos de montagem da narrativa documentária não se distinguem muito dos da ficção e, por isso mesmo, eles organizam, em partes, a constituição da tomada para o espectador. No seu ensaio de 2005, este autor cogita a possibilidade da montagem ser pensada em sintonia com a

dimensão da tomada da imagem-câmera, uma vez que, para o espectador, não há uma montagem em si, e sim um longo plano sequência, “como uma imensa tomada para a qual a presença do sujeito-da-câmera lhe abre as portas” (RAMOS, 2005, p. 192).

E, por fim, há o espectador, o ponto central da fruição documentária, quem permite dar pleno sentido à dimensão da tomada na imagem-câmera. Mesmo estando fora do processo de realização de um filme, é por ele que a “articulação fílmica da montagem” terá sua efetiva dimensão acerca da experiência do sujeito-da-câmera. “A comutação entre o espectador e (o) sujeito-da-câmera constitui o âmago da fruição documentária e fundamenta, através da forma imagem-câmera, a narrativa assertiva”. (RAMOS, 2008, p.89). É para esse sujeito que converge qualquer produção e verificação de seus efeitos.

1.4 FAZERES “SOB O RISCO DO REAL”

Por meio da *mise-en-scène*, da relação entre quem filma e quem é filmado, é que Jean Louis Comolli (2008) estabelece um dos pontos de diferença da narrativa documentária para a ficção. Na primeira, o cineasta pode acolher a *mise-en-scène* do outro (*auto-mise-en-scène*) para além de seu uso formal e de uma roteirização tão frequente no interesse de quem filma. Ao se pensar o documentário sob tal perspectiva, temos outro caminho para entender seu campo de enunciação dentro destes conceitos e a ideia de dispositivo de filmagem, que vamos chamar aqui de filmes dispositivos. Nesse último ponto, vamos recorrer a outras referências teóricas para buscar entender como se desenvolve a realização de um filme quanto à sua enunciação, onde se enfatiza o aspecto de como filmar o outro, dentro de regimes que singularizam a narrativa pela sua relação com a imprevisibilidade que há no mundo.

Não é muito comum falar em realização artística no documentário. Existe por trás disso, uma tradição “conceitual” e “prática”, que tem a ver com a origem e a história, pela qual foi estabelecido o documentário como um gênero. Isso, em parte, será tratado no capítulo 02 observando, principalmente, a questão da reflexividade na tradição do documentário. Possivelmente, tal dificuldade esteja relacionada também à sua matéria prima assertiva, o mundo histórico vivido, e os riscos que se corre ao pensá-lo como uma dimensão única, como um ideal existente que só precisa ser apreendido pelos equipamentos cinematográficos.

Na narrativa documentária, o mundo vivido nos chega através do trabalho do cineasta, que o trata a partir de um tema, de um povo, de uma comunidade, de um personagem, de instituições e, ainda, a partir de dispositivos enunciativos.

Para além da ideia de realidade enquanto uma face do real vivido, há certa ética no documentário, ou talvez uma busca por sua prática, da qual fala Jean Louis Comolli (2008) nos vários ensaios que compõem seu livro “*Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*”, que se baseia na possibilidade de um filme documentário ser fundado por um “real”.

Nessa perspectiva, estar sob o risco do real na realização de um filme é, para o cineasta, estar aberto às verdades que o mundo vivido abre sem se fechar naquilo que se acredita saber sobre ele e, muito menos, sem pensar poder manipulá-lo apenas para um interesse anterior. É lógico que sempre existem interesses estéticos e políticos anteriores, mas que aqui podem ser modificados dadas as circunstâncias vivenciadas após a interação com a matéria fílmica. O documentarista precisa descer do pedestal e assumir uma relação de atenção voltada às pessoas das quais toma a imagem e ao discurso para além da sua própria *mise-en-scène*. É o que Comolli (2008), resumidamente, traz nos seus ensaios como uma ideia do que pode diferenciar o filme documentário dos outros produtos audiovisuais presos à prática da roteirização e fechados em função dela - fabricados para atender demandas de produção, seja para a televisão ou para instituições.

Para se sustentar correndo um risco do real, num contexto à margem de produtos audiovisuais comerciais, o filme documentário, para Comolli (2008), deve levar a cabo a prática de filmar sem uma dependência dos meios de financiamento que se colocam com grande força ideológica sobre os demais produtos audiovisuais. Cabe citá-lo:

Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo do “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupo. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (...). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que o ultrapassa e, concomitantemente, os funda. (COMOLLI, 2008, p. 169 e 170)

Este caminho que Comolli aponta se encaixa nessa perspectiva de busca da singularidade narrativa de cada filme no enlace do real com a situação da tomada - *mise-en-scène* do sujeito-da-câmera e personagem, pessoa filmada. Para isso, sua teoria se sustenta na situação da *mise-en-scène* que há em todo filme. O que acontece na *mise-en-scène* de um filme é a mais pura realidade cinematográfica, que pode ou não ser entendida pelo cineasta nesta etapa como algo que pode fugir do seu controle ao negociar, com o outro, a imagem e a fala. Essa postura elege como fator mais importante a circunstância da filmagem, momento no qual a pessoa se revela para o filme. É bom enfatizar que a ideia de real aqui exposta não é nunca uma noção inocente que afirma a imparcialidade, a pureza, a não interferência. Pelo contrário, ela se volta para o sentido oposto, acreditando no real que nasce deste conjunto de forças cinematográficas e empíricas. Para começar, Comolli parte da ideia de que qualquer gesto cinematográfico é uma influência e, portanto, carrega sentidos de intenção. Em suas palavras:

O primeiro e o mais puro dos gestos cinematográficos não é inocente de uma intenção de sentido, de uma intervenção significativa que venha atrapalhar – isto é, transformar a ordem do mundo. Filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feita de intervenção, de alteração. (COMOLLI, 2008, p. 120)

Se há sempre uma intenção de sentido em cada gesto cinematográfico, a matéria fílmica do documentário, o mundo vivido, continua por precisar da interferência do cineasta. Mas, aqui, tentamos demonstrar que esta interferência está condicionada pelas possibilidades da *mise-en-scène* negociada. As estratégias para que esse “real” se inscreva no suporte fílmico devem ser levadas como posturas enunciativas ao ponto delas terem força para fundar um filme. Comolli ressalta que todo filme documentário é um tipo de escritura e aponta para diferentes tipos de escritura fílmica, dentre os quais situa-se o documentário sob o risco do real e sua força discursiva no contexto contemporâneo.

Tudo é escritura, mas nem todas as escrituras se equivalem e apenas algumas podem pretender, além de sua eficácia, uma honestidade ou autenticidade. (...) Devemos compreender a produção da palavra filmada na atualidade como o lugar de uma guerrilha sem nome: há o campo da “palavra destruída”, que são as mídias em seu funcionamento majoritário; há aquele da palavra construída após a ruína, que sempre foi e continua sendo aquele do cinema, hoje do documentário. (COMOLLI, 2008, p. 120)

Mas continuamos por esse caminho, pensando o que faz o documentário ter uma “pulsção com o mundo”, abrindo uma visada diferente das outras mídias audiovisuais. Nessa direção, há outro conceito importante, que já foi citado outrora, o de *auto-mise-en-scène*, que nos oferece um meio para pensar a prática da interação entre o cineasta e as pessoas, pensar a conjugação entre eles, no sentido de negociar a narrativa.

1.4.1 AUTO-MISE-EN-SCÈNE

Para Jean Louis Comolli em todo o mundo, sociedades ocidentais ou orientais, as pessoas possuem um conhecimento sobre o olhar do outro. Isso implica, ainda que inconscientemente, numa mudança de postura. A câmera que filma prova isso, pois ela registra essa marca. “O sujeito filmado, infalivelmente identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado” (COMOLLI, 2008, p.81). Dessa maneira, um comportamento diferente se instaura. A partir dessa situação, a *auto-mise-en-scène* da pessoa pode aparecer. Para o autor, há sempre um controle e um ajuste do sujeito que está sendo filmado, o que desencadeia seu desempenho na cena, apesar de o sujeito interpretar, nesse instante, a si mesmo, com uma referência ao que ele é na sua normalidade e tem como *habitus* cotidiano. Assim a *auto-mise-en-scène* seria:

(...) a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “profilmia” de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p.85)

Sempre haverá *mise-en-scène* numa filmagem. Logo, é a habilidade do documentarista que é requisitada na prática do documentário, para gerar a devida liberdade, para que a *auto-mise-en-scène* das pessoas filmadas possa ganhar força e manifestar-se. É o que, de algum modo, vemos em Eduardo Coutinho, nas suas entrevistas com personagens⁶ no

⁶ A utilização por nós aqui da palavra personagem para reportar-nos às pessoas filmadas é feita para que possamos pensar na ideia de narrativa sem desconsiderar a situação de filmagem no mundo real, que evoca a ideia de falar em pessoas como aspecto diferenciador da ficção. O crítico de cinema Ismail Xavier (2006) diz que, embora tenha se tornado um costume utilizá-la, esta ideia no documentário prescinde à ideia de que são pessoas filmadas no momento do confronto com o cineasta, “cujo aspecto decisivo diante de nós não é produzido por uma narrativa dentro da qual eles vão agir, com critérios de coerência interna”. (XAVIER, 2006, p. 116)

filme “O fim e o princípio”. Nesse filme, analisado adiante, vemos como os temas das entrevistas seguem a orientação que seus personagens lhe dão a partir do buscado pelo diretor no filme, que são as histórias de vida destas mesmas pessoas. A intenção de sentido está sempre presente na *mise-en-scène*, mas, ao mesmo tempo, há espaço para uma auto-*mise-en-scène* que dá ao filme uma narrativa singular, sempre em construção, porque há a possibilidade de sermos surpreendidos pelo comportamento e fala das pessoas.

Mas, em geral, na prática do documentário, segundo Comolli (2008, p. 85), “o gesto do cineasta acaba” por “impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la”. Outras vezes, mais raras, se o cineasta anula em parte sua *mise-en-scène*, ele cede lugar para que a auto-*mise-en-scène* da pessoa se defina e se manifeste no devido tempo e com o campo oferecido.

Digo-lhes isso, caros amigos, com a ideia de que a *mise-en-scène* documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real que ela corre ao se abrir para as sócio-*mise-en-scènes* e as auto-*mise-en-scènes* – seria, talvez, aquilo pelo qual o cinema, ainda, se entrelaça com o mundo. (COMOLLI, 2008, p. 85).

Em todo caso, encenado ou não, ator ou não, o encontro entre um corpo e uma câmera é uma acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reprodutível. Nenhuma *mise-en-scène* jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira. A distribuição mais ou menos generosa (o lance de dados) dos riscos da filmagem na substância filmica assegura a todo empreendimento de *mise-en-scène* cinematográfica a possibilidade de cingir com uma poeira de real (COMOLLI, 2008, p. 240).

O fazer “sob o risco do real” não se generaliza para a práxis histórica do documentário, mas é uma orientação que explora o potencial desta arte de se abrir para o real. A ideia de como um real funda um filme não é algo que possa ser verificado com precisão em termos de análise. Mas, aqui, é importante notarmos como a enunciação pode ser verificada a partir de alguns de seus conceitos e ideias, os quais se aproximam do quadro teórico da reflexividade enquanto característica da enunciação que revela seu processo de realização e o inclui como parte do registro no embate entre quem filma e quem é filmado.

1.4.2 FILMES DISPOSITIVOS

Há ainda outras maneiras de pensar a questão da enunciação no documentário. No caso deste tópico, a partir da noção dos filmes como dispositivos enunciativos. Este conceito está presente nas ideias de Jean Louis Comolli (2008), que o pensa como maneira de filmar, que, nesse caso, orienta a realização do filme mais pelos mecanismos de apreensão do que pelo tema em si e o que se sabe dele. A noção de dispositivo faz justamente oposição à ideia

de roteirização, para reforçar o risco do real que um filme documentário precisa ter, enquanto uma narrativa que se sustenta a partir do mundo vivido.

O dispositivo de que tratamos neste item está relacionado muito mais à compreensão dele como procedimento e regras de filmagem do que a outras conotações que o termo possui, como, por exemplo, quando se fala em dispositivo cinematográfico ou dispositivo de exibição. A nossa noção de dispositivo se aproxima do sentido que temos na “filosofia dos dispositivos” que Gilles Deleuze (1990) busca em Michel Foucault e, aqui, está relacionada à realização do documentário a partir também da autora Consuelo Lins (2007).

A ideia de dispositivo, presente no pensamento de Michel Foucault, tem uma conotação ampla como sistema de pensamento para a apreensão e a investigação, Gilles Deleuze irá identificar esse sistema como a filosofia dos dispositivos. Para este, ela consiste numa:

mudança de orientação que se separa do eterno para aprender o novo. O novo não se designa a suposta moda, mas, pelo contrário, a criatividade variável segundo os dispositivos: em conformidade com a questão nascida no século XX, como é possível no mundo a produção de algo novo. (DELEUZE, 1990, p.05)

À procura pelo novo, a filosofia dos dispositivos não se contenta apenas em analisar elementos isolados e busca estabelecer relações entre eles a partir dessa rede heterogênea de discursos que o atravessam. O dispositivo no documentário herda a mesma questão de como produzir algo novo nas ciências. Assim, ele parte do referencial que há na tradição, mas não para reproduzi-la, e sim como referência para criar algo novo a partir do que já existe.

É o que a autora Consuelo Lins (2007, p.46) apresenta sobre o dispositivo como um “procedimento produtor, ativo, criador – de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele”. O dispositivo no filme se volta para estes mecanismos de apreensão do real, ao contrário da ideia de fazer um filme para mostrar certa realidade ou evidenciar um tema e suas características. Nos filmes que Lins (2007) aborda como exemplos, se pode perceber como são desenvolvidas as narrativas em função de seus dispositivos e como eles estão sujeitos a uma narrativa construída a partir do sistema de apreensão, e nem tanto pelo recorte temático que geralmente os filmes documentários fazem. Cabe citá-la, para exemplificar essa ideia.

Em Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Máster, O fim e o princípio), o dispositivo é, antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas

espaciais, temporais, tecnológicas, acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. A dimensão espacial desse dispositivo – as filmagens em locações únicas – é a mais importante (LINS, 2007, p. 45).

Já no filme “33” de Kiko Goifman, em que ele, como diretor e personagem, investiga a identidade de sua mãe biológica, a autora Lins aponta para o fato de como o dispositivo pode ser absolutamente arbitrário e imprime regras relacionadas a estratégias de filmagem.

“33 dias porque tenho 33 anos”: por mais arbitrário que o dispositivo de Kiko Goifman possa parecer, ele apenas revela, sem meias palavras, a arbitrariedade presente em todo e qualquer filme-dispositivo, com mais ou menos força, com mais ou menos sutileza, Não há qualquer fundamento lógico para esse número de dias. (LINS, 2007, p.46)

O dispositivo traz apenas como imperativo a regra de como filmar – uma estratégia para enfrentar a desordem das coisas, as contradições no mundo real e a imprevisibilidade da vida e seus acontecimentos. Destas dificuldades que o roteiro não consegue superar, o filme documentário pensado a partir do dispositivo tira todas as suas riquezas, como fala Jean Louis Comolli, tendo o dever de tentar se aproximar do mundo real por meio de novas experimentações e ajustes. Em suas palavras:

Obrigação de imaginar, de testar, de verificar dispositivos de escrita – inéditos na medida em que estes só podem estar intimamente ligados a um processo de criação, a uma dimensão do mundo. Além disso, esses dispositivos de escrita, sempre dependentes de determinadas condições dos lugares, são eles mesmos submetidos à pressão do real. (COMOLLI, 2008, p. 177)

Dziga Vertov, que não usava o roteiro e sim o plano de filmagem para filmar a vida de improvisos, aberto ao inusitado, ao aleatório, pode ser relacionado a esta ideia de uma prática cinematográfica sustentada por um dispositivo de apreensão, que buscamos desenvolver no capítulo seguinte.

Considerando nossas leituras, podemos dizer que os dispositivos no documentário são como mecanismos de fazer ver e de fazer falar, através da imagem-câmera, ou outros artifícios fotográficos e sonoros. Eles caracterizam-se fundamentalmente pela singularidade que trazem ao filme documentário em termos de criatividade na maneira de filmar, não oferecendo outras garantias de resultados a não ser na sua própria linha de apreensão resultante da captação. Eles não buscam generalizações, nem conclusões amplas. O dispositivo, como diz Deleuze (1990), se conforma com seu lugar no mundo.

Para Lins, os diretores que trabalham com a ideia de dispositivo partem da compreensão de que “o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante

transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmara” (LINS, 2007, p.45). Alguns documentários contemporâneos parecem sentir essa necessidade de produzir algo novo no gênero. As mudanças na trajetória do documentário trouxeram dispositivos de compreensão de sua realização e, cada vez mais, o dispositivo é assumido como uma estratégia.

Com esse quadro teórico, buscamos aprofundar a discussão e seguir por caminhos que girem em torno da ideia de enunciação no filme documentário e como isso se articula na sua realização. Com isso, vamos para o capítulo seguinte para delinear melhor esse campo ao longo da tradição do filme documentário, sempre tendo em vista nosso foco na enunciação articulada à realização na sua relação com o espectador.

2. TENDÊNCIAS E QUESTÕES DE ENUNCIÇÃO EM ALGUNS FILMES.

A compreensão da enunciação de um filme documentário vista da perspectiva de seus realizadores tem mudado ao longo dos anos. Por um lado, o espectador de cada tempo tem uma postura diferente diante de sua relação com o filme documentário, sem considerar os diferentes espectadores contemporâneos existentes numa sociedade. O tempo em que analisamos um filme altera nossa perspectiva crítica. Nada mais justo, então, ao se analisar alguns filmes, do que buscar uma compreensão contextualizada, tendo em vista o campo ético que sustenta a intervenção do cineasta e as possíveis indagações e respostas de seu espectador.

No que diz respeito à evolução do cinema documentário, desde as primeiras imagens cinematográficas dos irmãos Lumière (que podem ser entendidas como pioneiras na forma de documentar), – “por trás da magia que as envolviam junto ao público” – passando pelo que veio a se constituir como o documentário clássico na sua “missão ética-educativa” (RAMOS, 2005) e pelo “modelo sociológico” (BERNADET, 2003)⁷, também chamado por alguns de “documentário de tese” – respaldado, em sua narrativa, por entrevistas com um viés argumentativo - até os documentários que dão mais ênfase a aspectos reflexivos, que estão incorporados como parte da narrativa; pode-se dizer que há um movimento em direção a uma desmistificação da narrativa do filme documentário. Sem dúvida, o espectador, pelo acúmulo da tradição cinematográfica dentro de nossa cultura visual, pode estabelecer diferentes tipos de relações com o filme, incluindo a relação crítica acerca da noção de que aquilo que se vê na tela de um cinema, mesmo sendo um filme documentário, não passa de um recorte e tratamento cinematográfico de uma dita “realidade” do mundo vivido.

Isso está mais bem representado ao longo da história do documentário e na sua tradição. Em um sentido trans-histórico, buscamos ver alguns desses filmes, discutindo e apontando questões ligadas ao campo da enunciação em diferentes faces/fases da produção documentária desde a constituição desse gênero.

⁷ Jean Claude Bernadet (2005), no seu livro “Cineastas e Imagens do Povo”, investiga a produção de documentários brasileiros, especialmente um modelo que ele chama de sociológico, em filmes como “Viramundo” (Geraldo Sarno, 1965) e “Maioria absoluta” (Leon Hirzman, 1964), entre outros.

2.1 O DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO E A RELATIVIDADE ÉTICA

De acordo com Fernão Ramos (2008, p.135), o momento em que a produção cinematográfica salta para o primeiro plano dentro da narrativa se relaciona à percepção, por parte da teoria cinematográfica (especialmente na França e nos EUA nas décadas de 1960 e 1970), de que a “imagem-câmera” na sua forma dominante tem “uma espécie de dimensão “ontológica”” e “que produziria inevitavelmente um campo ideológico deficiente” na sua relação com o espectador - o que é assinalado também na análise de Robert Stam (2003). Nessa perspectiva, uma série de elementos da chamada narrativa clássica se tornam “condenáveis” por cineastas engajados nestas discussões, como nos elenca o autor Fernão Ramos:

- 1)(...) a afirmação de um sujeito centrado e pontual que se constitui a partir do ponto de vista unitário do espaço perspectivo constelado pela posição da câmera;
- 2) a representação do mundo como totalidade em si, a partir deste ponto de vista;
- 3) a transparência do discurso, permitindo que o trabalho da construção do ponto de vista seja negado ou oculto;
- 4) a quase-objetividade do referente que, na imagem-câmera, surge para além da incidência subjetiva em sua conformação. [Numeração nossa] (RAMOS, 2008, p.135).

No caso do gênero documentário, a ideia de narrativa clássica se baseia, principalmente, no modelo constituído ao longo de anos, que teve como principal influência a escola inglesa. Antes disso, naturalmente, vários filmes influenciaram para a formação dessa estética clássica, mas, na escola inglesa, através de alguns de seus teóricos, como o escocês John Grierson, se teve a conformação em torno de um paradigma que iria influenciar boa parte da produção de documentários, especialmente a produção estabelecida em circuitos comerciais, institucionais e educativos tradicionais.

As ideias de cinema desenvolvidas por Grierson estavam voltadas para o campo da “educação” e, por esse mesmo motivo, Grierson procurou estabelecê-las dentro do âmbito governamental, se aproximando do *Empire Marketing Board* (EMB), “o mais importante organismo estatal inglês dedicado à propaganda” (DA-RIN, 2006, p. 56)⁸. Não só na Inglaterra a produção de documentários estava vinculada a órgãos estatais, mas também em outros vários países onde o Estado assumia o controle da educação cívica de seus cidadãos,

⁸ Em seu livro *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Silvio Da-Rin (2003) aborda a tradição do documentário desde uma estética clássica até chegar aos modelos de documentários auto-reflexivos, investigando, para isso, vários filmes documentários que marcaram o tempo e foram peças importantes na evolução deste gênero. O autor também lança seu olhar para as questões tecnológicas que estão, em partes, articuladas às questões estéticas e políticas.

numa época em que os Estados/Nações tinham grande preocupação com a legitimação ideológica de seus governos⁹.

Silvio Da-Rin analisa como o teórico Grierson buscou inspiração em várias escolas de cinema, entre elas a Russa, que forneceu alguns aspectos importantes para a constituição estética do documentário clássico. Entre estes aspectos, o autor aborda alguns, como o relacionado ao poder da montagem no cinema soviético para estabelecer seus meios de generalização e simbolização. Ele aborda também a relação estabelecida entre os temas destes documentários e a finalidade social. E ainda um outro aspecto, relacionado ao documentário como veículo de propaganda. Mas Grierson também rejeitava, no cinema soviético, “seus métodos de dramatização intensa, os conteúdos políticos explícitos e a tendência a um romantismo revolucionário” (DA-RIN, 2006, p. 79).

Grierson definia a realização do documentário como um tratamento criativo da realidade. Com tal trabalho criativo em vista, a consciência de construção de sentido pelo filme já era algo que circulava nos bastidores das produções; o que significa, por outro lado, que a crença do documentário como espelho da realidade era uma declaração romântica sobre o mesmo. O termo documentário, para Grierson, soava bem aos ouvidos do governo britânico, e, mesmo diante das críticas recebidas pelos seus companheiros, ele mantinha o nome, consciente dos problemas que a palavra implicava, tais como pedagogia, prova (DA-RIN, 2006, p.56). Ademais, isso não era tão problemático numa época em que as temáticas deviam ter alguma implicação de finalidade social e, portanto, os fins justificavam os meios (montagem, encenação/locação, a *voz-over*) para constituição de uma narrativa assentada no seu didatismo.

Se o personagem/indivíduo no cinema documentário contemporâneo é tão fundamental na realização que parte de uma proposta de interação reflexiva ou performática, nos primeiros documentários, ao contrário, ele estava como uma peça de segundo plano, em função da narrativa buscada nestes documentários - quase sempre sem voz própria no filme, os indivíduos assumiam funções direcionadas para fortalecer a argumentação. Filmes como “Night Mail” (Brasil Wright, 1935), “The City” (Ralph Steiner e Willard Van Dyke, 1939), além da encenação, utilizam a *voz-over* na tentativa de ancorar o sentido que temos nas imagens, isto, é claro, se pensarmos que os espectadores seguiriam a interpretação sugerida

⁹ No Brasil, como nos mostra Fernão Ramos (2005, p.171), a produção de documentário também tinha uma missão educativa e estava centralizada no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE).

na voz do narrador¹⁰ que, em alguns dos filmes deste mesmo período, é chamada por alguns autores como a voz-de-Deus, ao assumir um tom de precisão e superioridade no que diz respeito ao teor dos enunciados. Já “North Sea” (1939) é um filme que não utiliza a *voz-over*, mas aborda a importância dos serviços de comunicação do GPO (*General Post Office*) a partir da encenação de uma situação em um barco à deriva, sem comunicação, utilizando atores não profissionais selecionados entre trabalhadores (DA-RIN, 2006, p. 89).

Sobre personagens/pessoas que não tinha uma “voz própria no documentário”, tem-se o caso contrário do filme “Housing Problems” (Arthur Elton & E.H. Anstey, 1935) que aborda a questão de moradia na cidade de Londres, recorrendo, em parte, ao ponto de vista de moradores, habitantes de uma espécie de cortiço (Fig. 01). No filme, além da *voz-over*, há o recurso de entrevista com pessoas que falam diretamente para a câmera.

Todavia, conforme Silvio Da-Rin, o recurso às entrevistas não foi visto na época com bons olhos pela escola inglesa, uma vez que o filme foi considerado artisticamente insuficiente para tratar da temática e da finalidade social a que se destinava, além disso, este autor assinala que tanto personagens quanto diretores precisavam ter uma relação redimensionada, para além dos desafios técnicos que a captação de som direta na cena proporcionava: “Os problemas não eram apenas técnicos, mas também ideológicos: a relação entre diretores e personagens, precisaria ser redimensionada e os documentaristas ingleses não pareciam dispostos a descer de seu pedestal” (DA-RIN, 2006, p. 100 e 101).



Figura 01 - Personagens de “Housing Problems” falam diretamente à câmera.

¹⁰ Uma vez que no campo da cultura visual e dos estudos culturais o enunciado tende a ser posto em novas perspectivas distintas, até mesmo da intenção inicial, ao se considerar variáveis sociais que afetam diretamente o diálogo dos sujeitos com os discursos visuais.

Outro documentário que também cabe ser citado foi “Nanook of the North” (Robert Flaherty, 1922) que forneceu um modelo importante para o gênero, em especial para escola inglesa, no que diz respeito, principalmente, à encenação e, ao mesmo tempo, reconstituição de uma vida comunitária. Este documentário, próximo de uma proposta de cunho antropológico, é uma experiência de como o recurso à encenação pode ser trabalhada num filme, considerando a própria realidade vivida pelas pessoas do lugar¹¹. “Nanook of the North”, que foi realizado após o cineasta perder, em um incêndio os rolos de filmes que detinham suas gravações feitas no norte do Canadá ao longo de anos, foi gravado novamente com a encenação de Nanook, de sua família e de sua comunidade. Um documentário descritivo que exalta, enfaticamente, nos intervalos de letreiros, a vida do “herói esquimó”, suas “caçadas perigosas” e os “desafios à natureza áspera do lugar”. Mas antes de continuar a comentar sobre esse filme faremos uma breve digressão.

De maneira geral, na escola inglesa de documentário, houve o predomínio de um modelo destinado a fins didáticos, que posteriormente foi se constituindo em oposição à sua forma narrativa e de enunciação. As críticas iniciais consideram, porém, a maneira como tais documentários lidam com a realidade, criticando como estes colocam-na numa forma que dá pouca vazão às suas contradições, ou como constroem sua argumentação “infalível” para a defesa de um ponto de vista. Mas, nem mesmo nos documentários clássicos, o ponto de vista infalível, verdadeiro, pode ser levado a termo, ainda mais hoje, se pensarmos as recepções em contextos absolutamente distintos daqueles nos quais as obras foram feitas.

Fernão Ramos (2005, p. 173) observa que a *voz-over*, dominante nos primeiros documentários, em filmes como “Song of Ceylon” (Basil Wright, 1934), “Night Mail” (Basil Wright, 1936), “The Plow that Broke the Plains” (Pare Lorentz, 1936) e em “The River” (Pare Lorentz, 1937), adquiriu uma dimensão poética ao longo da narrativa, fazendo com que a dita “voz de Deus” se expandisse e fosse fraturada. O tom de autoridade e os enunciados precisos que esse tipo de narração demarcava não constituíam um horizonte homogêneo e desde logo as possibilidades de enfatizar a polissemia nos enunciados eram trabalhadas.

¹¹ A encenação, para alguns um procedimento não muito ético no documentário, não constituía um problema para tratar de uma realidade, nem mesmo hoje, quando vários documentários lançam mão deste recurso ou quando o próprio acionamento do dispositivo faz pensar a encenação dentro do conceito de *mise-en-scène*, ou *auto-mise-en-scène*, utilizado pelo autor Jean Louis Comolli (2008).

No caso do filme “Nanook of the North”, por um exemplo, há cenas irônicas que instigam o espectador e realçam ainda mais a abertura para se pensar na fragilidade de uma suposta “autenticidade” de algumas ações dos nativos, como acontece na cena em que, de dentro da pequena canoa, sai toda a família do esquimó, além do cachorrinho de estimação (Fig. 02). Nesta cena, se pode perceber como o autor do filme desloca sua ênfase, em termos de enunciado, de um fato corriqueiro ironizado para aspectos mais amplos como a vida dos esquimós numa região distante, que Flaherty busca representar para outros locais - neste instante de maneira divertida.



Figura 02 - *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922)

Segundo Ramos (2005), em documentários como “Nanook of the North”, há o domínio de uma ética de missão educativa e, mesmo que não se concorde com ela ou com os métodos do cineasta para representar a comunidade, deve-se relativizar a compreensão destes filmes em relação aos valores éticos apreciados na época. É uma verdade, para esse autor, que filmes como “Nanook of the North” e outros da tradição Griersoniana nem cogitam tocar a “curva” da “ética participativa-reflexiva”, mas estão inseridos num outro conjunto de valores, como o do “contexto ideológico em que Flaherty filma (na primeira metade do século XX)”, onde ainda se encontrava presente “a possibilidade de valorar positivamente a luta entre homem e natureza” (RAMOS, 2005, p. 169). Seus padrões éticos de realização do documentário também viam como positiva a conduta de reconstituir e preservar “tradições em via de desaparecimento” (RAMOS, 2005, p. 169).

A abordagem de Ramos (2005 e 2008) e a compreensão do documentário tendo em vista o campo ético são importantes para se notar como os filmes documentários foram realizados ao longo dos anos nesse diálogo com as tendências estéticas, políticas e éticas que

envolvem a produção do discurso. A ética educativa teve seu momento de força - embora hoje permaneça em muitos filmes - principalmente, em grande parte da produção de documentários realizados para exibição na TV, que se tornaram, de certa maneira, o modelo bem sucedido e adequado as exigências de veiculação nesse segmento. São filmes documentários que se assiste em canais de TV a cabo, como Discovery Channel, National Geographyc, BBC ou TVs Educativas (Futura, TV Cultura) etc. Fernão Ramos (2008, p. 24) chama estes documentários de “documentário cabo” que, segundo o mesmo, incorporam além da tradicional *voz-over*, vozes misturadas na maneira de postular: “entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivos”.

O documentário clássico, que se tornou um dos alvos escolhidos pelas críticas de movimentos posteriores como o Cinema Verdade e Direto, foi se estabelecendo dentro desta tendência que explanamos acima. Concomitante a esta época, Dziga Vertov trabalhou com outras ideias e possibilidades para um cinema de atualidades que teria seu equivalente no filme documentário – batizado com este nome pela escola inglesa – já que ele preferia não usar esta expressão.

2.2 DZIGA VERTOV E SEU “ANTI-ILUSIONISMO”

De acordo com Silvio Da-Rin (2006, p. 120), toda a obra teórica e fílmica de Vertov traz a marca do “antinaturalismo” e pelo menos em três de seus filmes esta característica se torna uma pedagogia anti-ilusionista direta. Não é à toa que Bill Nichols (2005) situa Vertov como uma grande influência da história do cinema, com sua figura se sobressaindo à de Grierson e à de Flaherty, como mais influente no cinema documentário contemporâneo. Jean Louis Comolli (2008), no seu ensaio “O Futuro do Homem? Em torno de O Homem com a câmera, de Dziga Vertov” mostra como neste filme o cineasta antecipa o tempo de um cinema com meta narrativa, esclarecido dentro do conceito que ele utiliza de *mise-en-abyme*.

Dziga Vertov foi um dos pioneiros na utilização da expressão Cinema Verdade (*kinoPravda*¹²). Para ele, um cinema que deveria fazer a desmistificação comunista do mundo através do cine-olho (Kinoks): “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar

¹² Segundo Fernão Ramos (2005, p. 191), a recuperação de Vertov feita em parte pelos escritos de George Sadoul, na década de 1960, e, em seguida, pelo grupo do Cinema Verdade é confusa em relação à expressão *Kino-pravda* já que este era o nome do “cine jornal” do jornal *Pravda* (palavra verdade, em português). Com o grupo Dziga Vertov, de Godard, houve uma maior apreensão da estilística deste autor.

a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV, 1983, p. 262). O cine-olho de Dziga Vertov propunha uma imersão profunda no cotidiano para encontrar nele coisas habitualmente não filmadas - objetos aparentemente destituídos de significado - ou perspectivas de objetos e acontecimentos a partir de ângulos não possíveis pela vista humana. Um trecho selecionado do Manifesto no conselho dos três dizia assim:

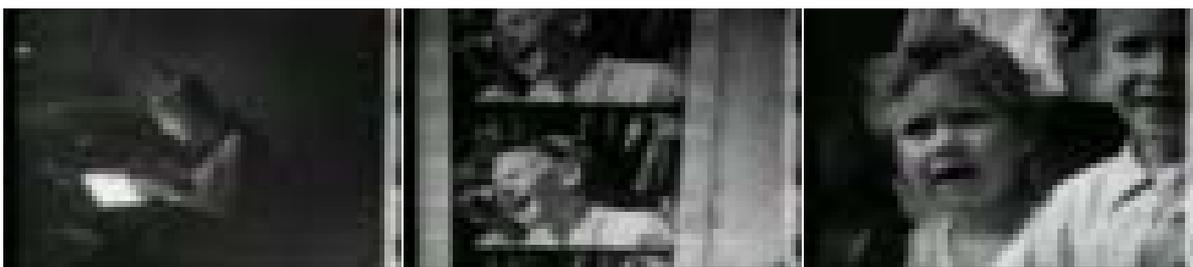
Sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim, eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escolo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido. (VERTOV, 1983, p. 256)

Vertov era também um defensor incondicional do cinema feito fora das locações de estúdio, sem cenário, sem a utilização de atores. Uma característica que fazia oposição ao método utilizado pelo documentário de tradição Inglesa, que buscava encenar em locações, devido às limitações da tecnologia ou para se ter melhor controle da ideia escrita para o filme. Mas, assim como Grierson, Vertov desenvolveu seu trabalho junto a um órgão estatal de cinema e, portanto, seu cinema tinha uma finalidade educativa imbricada em valores nacionalistas do então Estado Socialista Russo.

Porém, seu trabalho não se restringe a apenas tal perspectiva. Nas operações de montagem, seu cinema conseguia alcançar um nível de “perda de controle” que possibilitava “o surgimento de um aleatório” (COMOLLI, 2008, p. 240), qualidade que, segundo esse autor, era possível não através da filmagem, mas do “labirinto de encontros imprevistos da sala de montagem”, já que, para este cineasta, a montagem era uma “operação mental, portanto volátil e reversível, apagável e reinscrevível”. (COMOLLI, 2008, p. 240).

“O homem com a câmera” (Dziga Vertov, 1929) desde seus subtítulos apresenta a natureza do filme: uma experiência cinematográfica feita de acontecimentos reais, contada sem a ajuda de legendas intercalares, de estória, de cenários, de atores, que busca uma linguagem cinematográfica absoluta (livre do teatro e da literatura) e que seja verdadeiramente internacional. Do alto de um prédio, de cima de um carro em movimento e de outros vários lugares se vê o trabalho do homem com a câmera, o personagem do

documentário. Vemos também o que ele filma. Há no filme um diálogo constante entre a imagem do cinema e o artifício de sua fabricação, que ora se vê no trabalho do cinegrafista, ora se vê também no trabalho de montagem do filme - quando se têm fotogramas da película que se projetam em planos sequenciados e depois fotogramas que sofrem alteração de velocidade na projeção (fig. 03) - ou mesmo na metáfora da sala de cinema do início do filme, o cinema no cinema.



Figuras 03 – Planos em que se vê o trabalho da montadora e o resultado projetado

Assim, segue o filme.

Uma cascata de *mise-en-abyme*. Como o cinema jamais havia ousado. Que ultrapassa e esgota por antecipação todas aquelas que serão tentadas no cinema por vir. Filme no filme, filmagem na filmagem, câmeras filmadas, objetivas, equipes, moviolas, bobinas de filme, coladeiras, fotogramas, espectadores, salas, projetores, telas filmadas... (COMOLLI, 2008, p. 241).

O anti-ilusionismo presente no filme se aproxima deste conceito utilizado por Comolli, “*mise-en-abyme cinematográfica generalizante*” que, segundo o autor, além de multiplicar o cinema por ele mesmo, multiplica também o espectador por ele mesmo. *Mise-en-abyme* se constitui pelo procedimento de uma narrativa, ou uma parte dela, ser reduplicada dentro da história que vem sendo contada. É nesse conceito que Comolli (2008, 243-244) situa “O homem com a Câmera”, como fornecedor de uma fórmula desmistificadora contraditória ao espectador: “Cine-Espectador: que não cessa de crer na magia do cinema, ao mesmo tempo em que o filme o inicia em seus segredos de fabricação e lhes desvela suas molas mais prosaicas”.

É verdade que o cinema de Vertov não se assentou num cinema documentário reflexivo (da maneira como foi conhecido mais tarde), mas, se observamos as contribuições de Vertov em torno de seus métodos e meios de filmagem e de montagem – esta última como possibilidade de criação de efeitos aleatórios a partir das combinações inusitadas em detrimento de uma continuidade convencional de espaço e tempo – irá se notar que seu cinema não apenas dialogou com futuros procedimentos auto-reflexivos, como, também, deu um exemplo de imersão no real, das potencialidades que se tem nessa imersão, e das

combinações possíveis na montagem. Por outro lado, sua escrita fílmica lança mão de uma série de alterações na imagem e de combinações entre elas que teriam sido fortalecidas pelo advento do vídeo, como a justaposição de imagens, o uso da câmera lenta ou acelerada, sobre-impressão de imagens, mas esta é uma outra história.

2.3 APROXIMAÇÕES COM O TRANSCORRER DO MUNDO

2.3.1 PRENÚNCIOS TECNOLÓGICOS

Sem perder de vista a influência de Vertov, num primeiro momento, vamos continuar o diálogo com algumas de suas ideias, que, além de darem contribuições, especialmente para a montagem no cinema, tiveram grande influência, ou até mesmo antecederam a constituição do Cinema Direto – como um modelo observacional possibilitado pelo recuo do cineasta e a captação de imagens e sons sincronizados com tecnologias leves e ágeis - e o cinema *verité* – Cinema Verdade na França, que tem justamente este nome numa alusão a Dziga Vertov, feita por Jean Rouch e Edgar Morin, no manifesto que acompanha o lançamento do filme “Crônica de um Verão” (1960).

Uma relação que pode ser estabelecida entre o Cinema Direto e o cinema de Vertov gira em torno dos aspectos técnicos que este último qualificava como fundamentais para uma liberação maior do cineasta (cine-repórter) no seu processo de realização. Vertov, ao utilizar o plano de filmagem ao invés do roteiro, se colocava num processo de realização mais livre em relação ao que filmar e, assim, necessitava de tecnologias que pudessem melhorar sua mobilidade e agilidade para a captação de imagens e sons. Isso mostra Da-Rin (2006, 123), a partir da leitura de textos de Vertov em que ele numerava uma série de necessidades técnicas dos cineastas para a prática do cine-olho:

- 1) meios de transportes rápidos,
- 2) película de alta sensibilidade,
- 3) câmeras portáteis pequenas e ultraleves,
- 4) aparelhos de iluminação também leves,
- 5) uma equipe de cine-repórteres ultra-rápidos,
- 6) um exército de Kinoks-observadores.

É claro que estas necessidades tinham a ver também com demandas da própria indústria cinematográfica e seriam fortalecidas a partir do advento da cobertura da televisão (telejornalismo) e mesmo durante a segunda guerra mundial, com cinegrafistas militares que

filmavam em campos de batalha. Mas em Vertov tal necessidade técnica estava atrelada a sua busca cinematográfica, voltada a uma imersão profunda na realidade do cotidiano e com fins de aproximar-se do “real” do ponto de vista do transcorrer das ações.

O grupo do Cinema Direto, à sua maneira, se aproximava também da prática de um jornalismo cinematográfico com tecnologias que permitiam o recuo, como um procedimento amparado na sua ética da não intervenção. Uma observação dos fatos reais, no seu transcorrer de espaço e tempo, não seria possível dessa forma sem câmeras leves tanto quanto de equipamentos de captação sonora que fossem móveis e leves, além do sincronismo entre ambos.

Da-Rin (2006) demonstra a relação da prática cinematográfica do direto com o que vislumbrava Vertov, especialmente a partir da leitura de um artigo de 1936, em que Vertov propunha a criação de um “laboratório de criação” para desenvolvimento de tecnologias de equipamentos móveis e sincrônicos a serem usados na realização de documentários gravados em ambientes exteriores. Entre as condições técnicas necessárias estavam: a necessidade de que a filmagem fosse instantânea, silenciosa, tecnicamente possível em qualquer lugar, com aparelhagem de sincronização não volumosa, não necessidade de corrente elétrica durante a filmagem, equipamentos que tivessem menos partes e a reunião, em um único aparelho, que gravasse som e imagem. (Vertov *apud* DA-RIN, 2006, p. 124).

2.3.2 O CINEMA DIRETO

Nos arredores da década de 1960 as condições tecnológicas discorridas acima já estavam quase todas supridas e o grupo do Cinema Direto fazia uso delas. Assim como tem sido ao longo da história do cinema, em que as tecnologias implicam em mudanças estéticas e, ao mesmo tempo, as exigências técnicas de artistas operam mudanças tecnológicas, o Cinema Direto/verdade, tal qual em parte prenunciava Vertov à sua maneira, se tornou possível pelo uso de equipamentos como a câmera de 16 *mm* e os gravadores de áudio portáteis.

Este cinema observacional baseado na não intervenção para captação do transcorrer da vida se deu como um movimento que buscava uma ruptura com o documentário clássico – “acusado” de submeter o assunto tratado a um rigoroso controle seja através da encenação e

locação, seja da narração na sua forma da “Voz-de-Deus” ou da montagem com inclusão de sons exteriores à ação e o efeito de dramatização para a finalidade social à vista¹³.

Tal era a empreitada ética do Cinema Direto que seus cineastas, como mostra Da-Rin (2006), assumiram, seus filmes, muito mais com uma função epistêmica do que como estética e nomeavam seus trabalhos de “cine-reportagem” ou “cine-jornalismo”. Nas palavras de Richard Leacock (1961), em seu artigo intitulado “Por um Cinema Não Controlado”, ele demonstra a aversão ao controle das situações filmadas.

Muitos cineastas acham que o trabalho do realizador é ter completo controle. Então, a concepção do que se está se passando é limitada pela concepção do cineasta. Nós não queremos impor este limite à realidade. O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco significado do que está ocorrendo. O problema do cineasta é antes de tudo um problema de como transmitir o que está em curso. (LEACOCK, 1961, *apud* DA-RIN, 2006, p. 138)

Bill Nichols (2005) também faz uma abordagem acerca do Cinema Direto investigando exemplares desse estilo. Para ele, este cinema, também chamado de observacional, parece deixar a decisão dos fatos apresentados por conta do espectador e, nesse aspecto, um filme pode ser tão controverso em seus argumentos quanto os espectadores que o assistem, funcionando como um registro histórico em que o examinador decide sua utilidade. Em suas palavras:

(...) Ninguém nos diz nada sobre as imagens que vemos ou sobre o que elas significam. Mesmo as marcas evidentes da textualidade do documentário – som abafado, imagens desfocadas, figuras granuladas e fracamente iluminadas de atores sociais apanhados às pressas – funcionam paradoxalmente. Sua presença é testemunho de uma ausência aparentemente mais básica: tais filmes sacrificam a expressão artística convencional, retocada, com a finalidade de trazer de volta em sua feitura, da melhor forma possível, a verdadeira textura da história. (NICHOLS, 2005, p. 53)

É o que vemos em filmes como “Salesman” (1969, irmãos Mayles) (Fig. 04) que observa e acompanha o cotidiano de quatro vendedores que viajam por pequenas cidades tentando vender exemplares luxuosos da Bíblia Sagrada nos EUA. Tudo isso com a presença da câmera que filma, em cada detalhe, a ação dos vendedores, sem, contudo, interferir ou pelo menos mostrar sua interferência por meio de algum procedimento ou comportamento das pessoas filmadas.

¹³ Em relação aos cineastas que estiveram envolvidos neste movimento do Cinema Direto, Fernão Ramos (2005, p. 174 e 175) apresenta dois grupos: um na versão americana, que “estava em torno do grupo Drew (Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Albert e David Maysles)” e outro na versão canadense, “em torno do National Film Board (NFB) (Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groux, Allan King, Terecen Macartney-Filgate, Roman Kroitor, Wolf Koenig)”.



Figura 04. Reunião de vendedores no filme “Salesman”

Mas, de outra maneira, o modelo observacional não intervencionista se mostrou insustentável do ponto de vista ético, pois a câmera, um instrumento que até no mais simples dos gestos, está sob a influência do cinegrafista, fazia um movimento de descrença em relação a uma não intervenção. O que dizer, então, das escolhas do que filmar, dos enquadramentos, dos movimentos de câmera e dos planos-sequências com seus pontos de corte¹⁴? Sem falar ainda do processo de montagem que decide que imagem entra ou não e em que ordem ela vai compor o filme. Nem mesmo os *reality shows* contemporâneos e suas inúmeras câmeras que vigiam pessoas 24 horas por dia podem reivindicar uma ética observacional não intervencionista.

É importante dizer que a crítica a qual reportamos aqui foi admitida até pelos próprios cineastas ativos do movimento. Rapidamente, alguns deles se sintonizaram com as críticas do pós-estruturalismo em relação à inatingível possibilidade de não intervenção, como mostra Fernão Ramos (2005, p. 176), que situa o Cinema Direto na curva que separa os dois maiores campos éticos do cinema documentário no século XX, expresso na sua metáfora dos “dois grandes irmãos ursos (o urso educativo, e o urso participativo-reflexivo)”.

Nascido pela fissura e crítica ao documentário na sua forma clássica, o Cinema Direto, enquanto um movimento, se enfraqueceu quando se pôs em vista as discussões sobre

¹⁴ O teórico de Cinema Béla Balázs já falava nas primeiras décadas do século XX da subjetividade do cinema como propriedade também intrínseca a qualquer gesto do operador de câmera. Para ele nada mais subjetivo do que o objetivo no cinema. Sobre o enquadramento transcrevemos aqui um trecho que ilustra dessa impossibilidade de imparcialidade na técnica do fotógrafo: “O operador da câmera procura vários objetivos ao escolher o seu ângulo. Ele pode querer acentuar a face real objetiva do objeto mostrando buscando, neste caso, os contornos que expressam mais adequadamente este caráter do objeto, ou pode se interessar em mostrar mais o estado de espírito do personagem”. (...) “O enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade” (BALÁZS, 1970, p.97).

o dispositivo cinematográfico e a conformação do discurso pelo cineasta num contexto de ascensão da reflexividade como uma “consciência linguística do pensamento contemporâneo” (STAM, 2003). Essa instaura no cinema, assim como na literatura e nas artes, uma “desconfiança” em torno da linguagem e do enunciado.

Assim, a rápida passagem pelo Direto, conforme Fernão Ramos, deu-se pelo problema de que o “solapamento da posição subjetiva” não foi resolvido pela ética de recuo, que conseguiu propor somente o afastamento desse sujeito como “mosca na parede” e no “momento seguinte (já com o verme devorando o abridor de latas): nos ensinará que a ausência/recuo do Direto possui igual dimensão da interferência que aquela do documentário que se propõe a articular o real com fins educativos” (RAMOS, 2005, p. 176).

Mas do ponto de vista das contribuições à narrativa do documentário, algumas coisas ficaram e foram bastante fortalecidas com este cinema, como, por exemplo, o recurso da narrativa que se desenvolve a partir dos diálogos e falas dos personagens, assim como a montagem em continuidade espaço temporal, ao oferecer outras possibilidades de asserções não tão evidentemente defensoras de um ponto de vista, e certa fluidez na narrativa ao não se respaldar tanto na apresentação de dados com vistas à argumentação.

Estava concretizado o sonho de Vertov, pelo menos em termos técnicos, e o sujeito do documentário ganha voz própria, assim como o transcorrer passa a ser captado com a possibilidade cada vez maior de imersão e duração de filmagem e continuidade no seu desenrolar (planos longos e papel ativo do cinegrafista na captação e interação com a ação e objeto).

2.3.3 CINEMA VERDADE

Junto com o Cinema Direto, o Cinema Verdade faz esta evolução na forma documentária. Mas se o Cinema Direto logo em seguida perde sua força diante da carga ideológica do pós-estruturalismo, o mesmo não ocorreu com o Cinema *Verité* (Cinema Verdade na França). Este também foi possibilitado por tecnologias ágeis e leves, que se baseavam em tomadas abertas para o transcorrer da ação dentro de outra compreensão acerca da observação dos fatos: não observar sem interferir, mas admitir a interferência como parte de um processo constitutivo do enunciado. O próprio Cinema Verdade traz a atmosfera da crítica pós-estruturalista. O filme “Crônica de um Verão” (Edgar Morin & Jean Rouch, 1960)

foi o grande filme protótipo desta época. Um filme documentário conhecido pela crítica por ter sido baseado em uma experiência de representação que surge a partir da interação dos cineastas com as pessoas filmadas e uma reflexão de ambos sobre esta experiência do filme.

Jean Rouch e Edgar Morin, diretores do filme, mostram os procedimentos utilizados na realização dele (Fig. 05). Eles não só evidenciam isso, são personagens centrais que apresentam a experiência cinematográfica ao público. Isso se nota nas conversas entre eles e nos diálogos com seus personagens - que vão incorporando a ideia do filme - e no fato de que estes personagens reagem, cada um à sua maneira, às situações de tomada (entrevista ou ação) às quais os diretores os submetem.

Todo esse filme é uma reflexão em torno de seu processo para extrair dele as possibilidades sobre as quais se constituirá o Cinema Verdade. No final do filme, o debate entre os personagens gira em torno do que seria o grande problema para acessar a verdade: há a encenação de algumas pessoas durante as filmagens, ressaltando aspectos dramáticos e travando diálogos ou monólogos forçados pela presença da câmera (Fig. 06). Mas se o filme evidencia seu processo e revela o caminho que percorre para chegar a seus enunciados, isso não é tão problemático nessa postura ética que o conforma. De outra maneira, o filme faz um movimento na compreensão de que as pessoas podem encenar no documentário, a partir do que são na vida fora do cinema, dentro da ideia de *auto-mise-en-scène*, da qual fala Jean Louis Comolli (2008): um conceito que aponta para a situação da tomada em que o personagem interpreta a si mesmo a partir do que ele é no mundo vivido. Para Jean Rouch e Edgar Morin, este fenômeno se explica não só porque as pessoas sabem que estão sendo filmadas, mas também porque estas reações fazem parte de suas vidas. A situação da tomada no seu momento singular é a verdade que esse cinema traz como uma realidade cinematográfica.



Figura 05. Edgar Morin, Jean Rouch e Marilou



Figura 06. Personagens do filme conversam após a exibição.

Podemos dizer que esse cinema, sem esquecer das outras referências, inaugurou com mais ênfase o campo ético em torno da reflexividade. O autor Fernão Ramos (2004) relaciona esta emergência ao Cinema Direto e às mudanças tecnológicas, considerando-os como causadores de uma mudança na forma documentária:

O contexto ideológico que cerca o surgimento do Cinema Direto/Verdade mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico, acompanhado imediatamente de uma revolução estilística, que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista. Ao nos depararmos com o discurso ideológico dominante hoje, que sustenta a produção documentária, podemos verificar que este discurso tem fortes raízes nas propostas e nos questionamentos do Cinema Verdade. (RAMOS, 2004, p. 83).

Mas antes propriamente da formulação deste Cinema Verdade, veremos que alguns grandes passos, em torno destas ideias, foram dados pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch, que, no seu filme “Jaguar” (1954-1967), partia da ideia da verdade como uma possibilidade provocada, a chamada “verdade provocada” - enquanto no Cinema Direto havia uma espécie de verdade a ser observada e, no clássico, uma verdade demonstrada em argumentos. Em “Jaguar”, Jean Rouch convida três amigos nigerenses para fazerem uma viagem à Costa do Ouro (hoje Costa do Marfim), da mesma maneira como faziam muitos jovens em busca de trabalho e dinheiro nessa região durante a época de seca no Níger (FREIRE, 2007) ¹⁵. Mas, aqui, há a diferença de que a viagem, no ano de 1954, começa a partir da motivação cinematográfica. O filme tem um grande problema, que é a captação sonora na situação das tomadas, mas, disso, Jean Rouch tira seu grande triunfo: a dublagem dos personagens por eles mesmos, com textos improvisados, que assumem uma característica criativa em que o “real” está na possibilidade de improviso destes textos, o que ele chama de “verdade provocada”: “expressão por ele utilizada para definir o procedimento através do qual a liberdade que dava aos personagens para criar ou se criarem poderia levar à verdade do filme” (FREIRE, 2007, p. 55).

Rouch marcava, assim, um procedimento inovador na forma de lidar com os personagens do documentário, procedimento que Silvio Da-Rin (2006) analisa em relação a outras maneiras que os cineastas encontravam para lidar com esta mesma questão que envolve personagens e suas realidades:

¹⁵ O artigo de Marcius Freire (2007): “Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário” traz outras referências sobre o contexto da produção deste filme em que Rouch estudava o processo de imigração entre os países da África do Oeste.

Em *Jaguar* não há reconstituição para a câmera de uma situação previamente vivida, como no método de Flaherty. Tampouco havia o registro de acontecimentos independentes da vontade do autor, como fizera Vertov e como Leacock viria a fazer. A situação era inventada por Rouch e seus atores, mas perfeitamente plausível: uma viagem à Costa do Ouro (atual Gana) para conseguir dinheiro, e a volta a Níger. Mas não se tratava de uma repetição do método soviético ou neo-realista de utilizar atores não profissionais para conferir maior realismo a uma história fictícia. (DA-RIN, 2006, p.160).

No filme “Eu, um Negro” (1958) novamente o diretor lança mão deste recurso ao acompanhar jovens trabalhadores africanos que, no filme, têm como referência os astros de *Hollywood* em quem se projetam, embora o que se observa, plano a plano, seja a dura vida que vivem, totalmente oposta à vida das estrelas de cinema norte-americano. A diferença entre estes filmes, de “Jaguar” e “Eu, um negro” para “Crônica de um Verão”, está no fato deste último ter aberto seu dispositivo de enunciação, com caráter reflexivo, como nunca havia sido feito e assumido no cinema - do início ao fim do filme, há certa forma “auto-reflexiva” em torno de sua construção que reporta todo o tempo diretamente à sua enunciação e seus enunciados.

2.3.4 CINEMA VERDADE/DIRETO NO BRASIL

Fernão Ramos (2004), no artigo “Cinema Verdade no Brasil”, demonstra a emergência da influência deste Cinema Verdade e Direto no contexto nacional, observando seu impacto nessa produção e a visualização de um novo horizonte técnico, estilístico e ético para o gênero, que, no seu início, conforme o autor, esteve vinculado ao horizonte também do Cinema Novo. Dentre estas características que acabam por modificar este gênero aos poucos, se sobressai, nestes filmes documentários, “a abertura para o ritmo e pulsação do mundo, e, de preferência, para o mundo dos excluídos” (RAMOS, 2004, p. 83). Características que dão o tom dessa produção inicial no estilo Verdade.

Esse autor assinala como alguns filmes dessa nova forma de documentário vão oscilar entre a influência de um Cinema Direto/Verdade e um modelo clássico, ao utilizarem a voz-*over* argumentativa, em filmes como “Arraial do Cabo” (Paulo César Saraceni, 1959), “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1960), “Garrincha, alegria do povo” (Luiz Carlos Barreto, 1962), “Integração Racial” (Paulo César Saraceni, 1963) e “Maioria Absoluta” (Leon Hirszman, 1964), nas produções do contexto paulista, menos próximas do cinema novo:

“Viramundo”, “Memória do Cangaço”, “Nossa Escola de Samba”, “Subterrâneo do Futebol”, e a produção de Thomas Farkas de uma série de 19 documentários intitulada “A condição Brasileira”. Mas foi no filme “Opinião Pública” (Arnaldo Jabor, 1967) que o método de gravação no estilo Cinema Direto/Verdade mostra um melhor domínio técnico na gravação de som direto com o gravador nagra, possibilitando ainda mais a aproximação ao estilo Direto/Verdade:

Em *Opinião Pública* (1967), Jabor aprofunda o método a tal ponto que acaba quase tragado por ele. Neste filme, sucedem-se longas tomadas de conversas casuais e entrevistas, estourando de forma desafiadora os parâmetros de composição filmica. (RAMOS, 2004, p. 89)



Figura 07 – Jovens da classe média carioca caminham pela orla da praia

Em “Opinião Pública”, a *voz-over* no início do filme explica ao espectador a metodologia usada pelo cineasta. Para Jean Claude Bernadet, uma característica diferente no contexto do gênero brasileiro. Diferença marcada também por ser a própria classe média o objeto do filme, enquanto outras produções do contexto brasileiro vão buscar seus temas no Nordeste, nos migrantes nordestinos e nos problemas sociais. Jean Claude Bernadet (2003), no seu livro “Cineastas e imagens do povo”, analisa estas produções e o contexto das mesmas, analisando como são influenciadas por novas técnicas com vistas também ao campo temático e como elas vão se articular ao que ele chama de “Modelo Sociológico”: filmes que dão grande importância aos temas sociais brasileiros como uma forma também de transformação social. Estes documentários possuem alguns aspectos em comum, como a voz do locutor, no estilo reportagem, que narra - por cima das imagens - as ideias centrais que o cineasta procura argumentar, mas de maneira intercalada aos depoimentos das pessoas – que, de alguma maneira, vão evidenciar o argumento do filme.

Saltamos agora, ainda que abruptamente, aos documentários chamados de reflexivos e auto-reflexivos, para observar a enunciação na narrativa que fortalece esse horizonte ético e estético em que, além dos enunciados, os documentários tendem a ressaltar o modo e as circunstâncias que o produzem.

2.4 FILMES CHAMADOS REFLEXIVOS E AUTO-REFLEXIVOS

Segundo Silvio Da-Rin (2006, p.187), no cinema documentário brasileiro a forma auto-reflexiva quase não é presente até os inícios dos anos de 1980. Este mesmo autor aponta o filme "Congo" (Artur Omar, 1972) como um dos pioneiros da forma documentária auto-reflexiva, se pensarmos a auto-reflexividade mais como um modelo do que como um traço na sua enunciação. Lembre-se que, desde a ascensão e influência de um estilo direto de filmagem, a reflexividade já podia ser percebida em filmes como "Opinião Pública", entre outros.

Mas o filme "Congo" realmente tem uma característica que o distingue em torno da ênfase no campo da reflexividade. Os enunciados do filme se dividem entre referências à própria temática que ele tenta abordar, a Congada, e o tema da representação presente no cinema documentário. Na referência ao tema da Congada, o que se tem é um conjunto de informações vistas nos letreiros e nas imagens-câmera de uma propriedade rural, ou do interior de um palácio ou de um altar religioso, que não seguem uma argumentação de evidências que ofereça uma formulação "precisa" do que seja seu assunto.

Na sua outra referência, que se apóia também nessa lógica de enunciados abertos, há a própria auto-referência ao filme a seus dilemas. É interessante notar qual seria a outra função de letreiros na tela azul intercalados entre imagens sem referência contextual, senão a própria função de pensar sobre um estatuto da ciência e problematizar diretamente a ideia de representação no documentário. Alguns exemplos desses letreiros são: *Kinoglaz*, ou ainda, solitariamente num plano: "Mimeses" e "Mistérios do mundo contra 2 e 2 são 4", entre tantos outros textos, aparentemente desarticulados da temática. A articulação que existe aponta o campo da enunciação e para seus enunciados amplificados, que não giram em torno da evidência temática precisa. Textos de terceiros, como o de Mário de Andrade, narrados em *voz-over*, também compõem o enigma. A referência textual é a grande locomotiva que leva o filme para seus enunciados sem implicações precisas do tema e é o que volta a atenção para a

forma como o filme tenta trazer o assunto de forma complexa, problematizando em alguns letreiros questões da ciência e da própria enunciação do documentário. (Fig. 08)



Figura 08. Sequência de seis planos do filme Congo.

Na análise de Da-Rin (2006, p.190 e 191), “Congo” se constitui numa outra lógica que não a dos produtos da indústria cultural, ao oferecer-se como um produto recortado, “uma malha feita de signos diversos, enfatizando assim o seu caráter puramente textual” ao invés de se constituir como uma “utópica reprodução de uma manifestação da cultura popular”¹⁶. Para Francisco Elinaldo Teixeira (2004, p.33), o filme está alinhado ao ensaio de Artur Omar, “O Anti-documentário provisoriamente”, de 1972, no qual, a partir de sua revisão teórica, há um movimento em dois momentos acerca da compreensão do documentário. Um primeiro desconstrutivista, em que há a necessidade de “regrar metodicamente o trabalho de desarticulação da linguagem do documentário, ou melhor, de redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional, cuja fórmula não permite realizar certos tipos de pesquisa”, e um segundo que seria construtivista,

no qual “sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de anti-documentários, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O anti-documentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos”. (TEIXEIRA, 2004, p. 33);

O filme Congo constitui um protótipo interessante para pensar a reflexividade como um traço do cinema documentário, e não como uma forma, pois o que se convencionou a

¹⁶ Da-Rin (2006) analisa outros filmes documentários brasileiros ao longo das décadas seguintes e caracteriza, ao longo de todo o livro, um panorama que contempla momentos e estratégias da história do documentário acerca de como cineastas documentaristas lidaram com o problema da representação e da enunciação no gênero.

chamar de documentários auto-reflexivos terá formas e ênfases tão diversas quanto os autores e os temas que eles abordam. Silvio Da-Rin (2006) analisa outros exemplos de filmes, que evidenciam seu quadro teórico em torno da auto-reflexividade e do anti-ilusionismo no cinema documentário, como o filme “Cabra marcado para morrer” (Eduardo Coutinho, 1984), “Ilha das flores” (Jorge Furtado, 1989), entre outros.

“Cabra marcado para morrer” foi concluído em 1984, mesmo as primeiras gravações tendo começado em 1964, com a ideia inicial de um projeto de ficção. O filme foi interrompido devido à ditadura militar e voltou a ser filmado em 1981, agora, como um filme documentário sobre as histórias de vida dos atores que participaram das primeiras gravações. A exibição das primeiras gravações de 1964 para os atores do projeto inicial, em 1981, serve como uma memória em película do passado de suas vidas - agora atravessadas pelo tempo e contadas nas entrevistas dirigidas por Coutinho. As informações complementares sobre o que aconteceu aos atores do filme, as dificuldades de entrevistá-los, bem como outras indicações, são dadas pela própria voz do diretor em *off* e o seu processo de realização é evidenciado pelas *tomadas* que nos permitem acompanhar as abordagens dos entrevistados desde o momento de chegada em suas casas até as despedidas, incluindo os momentos de tensão que existem nesses encontros.

Em filmes como esse, a reflexividade é uma das características da enunciação, dando um caráter de oscilação sobre o que é enunciado. Em outras palavras, há um processo de construção dos enunciados que, sendo um processo, tem desfechos não muito convencionais e revela, por outro lado, as diligências na narrativa documentária como uma consequência do método de abordagem do diretor visto na dimensão da tomada que contém o encontro com as personagens e a imprevisibilidade dessas situações que o filme consegue articular.

2.4.1 CRÍTICA A UMA FORMA REFLEXIVA, AUTO-REFLEXIVA; SUBJETIVIDADES QUE ENUNCIAM

Apenas a demarcação da reflexividade no campo da enunciação no cinema documentário notadamente não resolve o falso problema de que, em qualquer modo de enunciar, há a construção de sentido pelo processo criativo do cineasta: “Vozes recrutadas, sons e imagens recrutados”, como nos fala Bill Nichols (2005, p. 63), que estão também junto da própria “voz textual” que o filme contém. A auto-reflexividade seria apenas mais uma voz textual pela qual o filme se expressa, aproximando sua ideia a de um estilo, além do próprio “contexto histórico” em que o filme se insere e que permite uma valoração de sua ética.

Em todos os casos, as vozes e imagens de personagens continuam como matéria controlada pelo filme documentário, mesmo numa perspectiva “sob o risco do real”, que sustenta sua prática em uma idealização do encontro com o outro e em que haja liberdade dos enunciados dos participantes. Assim, o importante é perceber que, mesmo com a ênfase nos métodos e procedimentos que voltam a narrativa do filme, em partes, para si e seu processo de construção, isto não deixa de ser uma estratégia demarcada na crise de crença no cinema. Mas, por outro lado, uma excessiva perspectiva niilista pode acabar por gerar um narcisismo cinematográfico que esquece e deixa de lado uma suposta motivação inicial de um filme documentário: de fazer asserções/enunciados sobre o mundo histórico vivido.

Podemos pensar na reflexividade como uma consequência do próprio pensamento contemporâneo que se tem acerca do cinema documentário, ao invés de enfatizá-la como um estilo de enunciação, como se faz ao se classificar filmes documentários como sendo auto-reflexivos. É evidente que os filmes podem ser assim assinalados, mas o fato é que, antes disso, cada documentário vai exigir uma postura de seu documentarista em torno de sua temática tratada, que ele pode encarar como algo importante para ser evidenciado na montagem ou na filmagem, assim como há um processo de negociação de cada realidade filmada quando há outras pessoas além do documentarista, com as quais se faz um compromisso de filmar e que, portanto, terá implicância em suas vidas. A ética documentarista não vê com bons olhos a utilização das pessoas apenas como cobaia de uma experiência cinematográfica ou com uma finalidade política, a menos que isso esteja claro no contexto em que se insere o trabalho do mesmo, como, por exemplo, Jean Rouch e Edgar Morin, que conseguem pessoas que oferecem parte de seu tempo ou, como eles dizem, “tempo de sua existência” para a experiência do filme.

Argumentamos dessa maneira mais para mostrar como a reflexividade tende a ser ultrapassada no sentido de um programa estilístico, para se tornar presente como um dado aparente da própria interação entre sujeitos no documentário. Porque, se não for assim considerada, a ideia de reflexividade pode cair num vazio de utilização de procedimentos postos na narrativa em função deles próprios, sem maiores implicações em torno de sua enunciação. Por exemplo, hoje se vive um momento de popularização do chamado *making of*, que coloca os bastidores em evidência, desde os bastidores dos filmes de Hollywood até o de diversas produções audiovisuais para a televisão (reportagens, *reality shows*, programas de auditório). Tem-se, assim, uma série de clichês que situam, de um modo ou de outro, a cultura do audiovisual na sua era “reflexiva” (aqui sem uma dimensão mais crítica). É o que

Jean Claude Bernadet¹⁷ fala em seu blog como sendo o “golpe do *making of*”: sem passar de um simples procedimento de documentação da obra cinematográfica, declarou-se: “Agora, a linguagem sou eu!”.

Reflexividade não é um conceito que determinará como será visto um filme em termos de credibilidade, muito menos hoje em dia, quando o espectador já conhece, de algum modo, a enunciação - o ponto de vista do documentarista que compõe o triângulo de Bill Nichols existente em qualquer filme documentário. A reflexividade como um estilo tende a ser superada à medida em que ela não gera mais um ponto de vista enunciativo. Se não se esgota a enunciação em um estilo para abordar a realidade, a ênfase em resolvê-la a partir da auto-reflexividade acaba por esgotar o próprio cinema do real.

Assim, consideramos a reflexividade uma característica que não faz, necessariamente, uma absoluta oposição a certos tipos de narrativa, sejam as do cinema “realista” (STAM, 2003), seja a narrativa clássica do cinema ou em relação aos modos de documentário (modo expositivo, modo poético, performático, entre outros na teoria de NICHOLS, 2007). É cada vez mais comum documentários serem vistos dentro de noções classificativas, como filmes dispositivos, performáticos e, assim mesmo, conterem traços reflexivos que permanecem com maior ou menor força na enunciação, sempre dependendo do filme. Fernão Ramos (2005), fazendo referência a Nichols, fala de uma “ética do estilização” e de uma fragmentação desta problemática, especialmente pela vanguarda. São filmes que vão além da “ética participativo-reflexiva” (terceiro grande momento ético do documentário).

Mesmo com um delineamento de campos éticos diferentes no documentário, a dimensão da tomada, analisada a partir de Fernão Ramos (2005 e 2008), tem como sua característica, além da demarcação do campo, que relacionamos com a reflexividade no vínculo com o espectador, ser algo próprio da comunicação do documentário.

Em partes, essa reflexividade se relaciona às evidências, cada vez mais recorrentes nos filmes, da presença do sujeito-da-câmera no documentário, num predomínio, ou pelo menos influência, de uma ética reflexiva que traz consigo inúmeras respostas criativas de cineastas em seus procedimentos de realização, que extrapolam a delimitação e padronização em torno de uma única ideia de reflexividade e auto-reflexividade neste gênero.

¹⁷ Em “O golpe do *making of*”, *blog* de Jean Claude Bernadet. Disponível em <<http://jcbernardet.blog.uol.com.br>>. Acesso em 15 abr 2009

Para Jean Louis Comolli (2008, p. 202), nesta mesma argumentação, “a história do cinema é a história de uma perda de crença no cinema (...)” e o cinema documentário busca este caminho na medida em que a “tomada direta com os corpos daqueles que se prestam ao jogo do filme, obriga a pensar a relação destes corpos filmados com o do espectador”. Se antes havia o risco para aqueles que são filmados, por serem expostos, em função do trabalho do realizador, a prática do documentário apontada acima traz também o risco para aquele que filma. Como diz Jean Louis Comolli (2008, p. 202) : “não se filma nem se olha impunemente” .

Para Fernão Ramos nem sempre o sujeito-da-câmera teve uma dimensão física visível no documentário. Após a aparição e fala do mesmo, se ocasionam grandes mudanças na forma do documentário contemporânea:

(...) O sujeito-da-câmera não só vê e é visto, mas também fala e ouve, e este é um ponto importante a ser realçado. Mais especificamente: o sujeito-da-câmera começou a falar no final dos anos 1950. Antes disso, era mudo. Ou melhor, podia ter sua fala acrescida, posteriormente, ou obtida na tomada através de grandes esforços tecnológicos, mas isso não contava muito estilisticamente. A chegada da fala do sujeito-da-câmera ao documentário é um fato de grande magnitude e está no centro da revolução tecnológica, referida anteriormente, que irá desdobrar em três o campo ético do documentário. (RAMOS, 2005, p.186)

É o que encontramos, por exemplo, em autores como Eduardo Coutinho, Avi Mograbi, entre outros, que entrelaçam as histórias de seus filmes com a aproximação que fazem em relação à temática, sem perder de vista a matéria que documentam. Andrés Di Telles (2005) fala dessa perda de timidez do cineasta que se projeta na narrativa, encenando como um personagem que age para extrair dos outros personagens reações que irão ajudar a compor a narrativa do filme.

Desde *Crônica de um verão* até hoje, seria possível dizer que nós, documentaristas, perdemos nossa timidez (embora um amigo documentarista sustente que fazemos documentários porque somos tímidos e preferimos nos misturar com a gente e andar com equipamentos mínimos em situações íntimas, em um cantinho escuro, em vez de estar no meio de um set iluminado, com dúzias de técnicos, atores e equipamentos dependendo das nossas ordens). Mas antes eu estava falando sobre a atuação dos sujeitos documentados. E que, então, seria possível pensar agora que o documentarista também começou a atuar (TELLES, 2005, p.78).

Alguns outros usam sua voz para explicar o filme e deixam que a narrativa transcorra sem que apareçam durante a filmagem ou apareçam apenas de modo tímido. Mas há casos contrários, como o de Michael Moore que, diga-se de passagem, é um ótimo ator para documentários. Algumas cenas memoráveis marcam a presença desse diretor, como no filme “SOS Saúde” (2007) em que ele leva duas lanchas carregadas de bombeiros e

voluntários norte-americanos, doentes em consequência ao trabalho na tragédia do 11 de setembro, para Cuba em busca de ajuda médica, já que nos EUA os mesmos não tinham acompanhamento médico gratuito e enfrentavam dificuldades para se tratarem (Fig. 09). Provavelmente o diretor não vai a Cuba de lancha porque há uma cena em que vemos a guarda costeira norte-americana impedindo a viagem. Mas, nos planos seguintes, estará o diretor e seus doentes em território Cubano buscando tratamento e sendo bem recebidos na Ilha onde recebem ajuda. Ou seja, a atuação, aqui, age como uma forte crítica argumentativa, que seu filme realiza ao sistema de saúde norte americano.



Figura 09. Michael Moore e seus personagens a caminho de Cuba numa lancha.

A atuação dos documentaristas, no sentido de encenação se sustenta dentro de uma motivação do filme documentário, para gerar as situações que seus personagens vivenciam, que não aconteceriam se não fosse pelo filme, ou aconteceriam de um outro jeito sem a presença da câmera.

Assim, temos a configuração de um novo campo ético do documentário que se apóia cada vez mais na subjetividade de seus personagens diretores como matéria assertiva. Michael Renov, em seu artigo “Investigando o sujeito: uma Introdução”, diz que isso confere a vivência de um novo momento para este gênero no qual o sujeito do documentário ganha uma intensidade surpreendente na narrativa. A impressão do crítico também indica que o meio audiovisual na sua forma de filme documentário tem se expandido criativamente com a utilização de narrativas autobiográficas. Estas narrativas em que a subjetividade prevalece na enunciação acabam por consolidar também um campo de resistência e contra discursos de grupos e pessoas dissidentes e às “margens da cultura comercial”:

Os estudos de documentários, um campo de investigação em rápida expansão e profundamente interdisciplinar, podem ser as melhores fontes. Não me envergonho de dizer que sou um entusiasta e também um estudioso do documentário. Acredito que o ímpeto autobiográfico que estou descrevendo infundiu na tradução do documentário uma vitalidade muito necessária e expandiu o seu vernáculo. (Esta é uma conclusão à qual cheguei intuitivamente; estes ensaios, escritos, durante um período de quase vinte anos, vão proporcionar a evidência dessa vivificação e dessa expansão). (RENOV, 2005, p. 244)

O sujeito da narrativa que fala e expressa sua subjetividade enriquece, sem dúvidas, o campo do documentário, se aproximando da subjetividade a que temos acesso em uma narrativa ficcional em que a personagem central nos conduz no desenrolar do filme. No documentário, não só há a possibilidade de que sejamos conduzidos pela experiência do sujeito, como também, por se tratar de uma realidade vivida, assumimos uma posição em que não se pode desvincular-se do real e das possíveis asserções que o filme faz através desse sujeito. Documentários como “A negação do Brasil” (2000) são conduzidos pela experiência do sujeito, neste caso, do cineasta Joel Zito, através de sua voz que narra o filme sobre suas impressões em relação aos personagens negros na telenovela brasileira. Este autor põe sua experiência de espectador como mais um elemento assertivo, além dos dados apresentados sobre a trajetória de atores negros brasileiros que tiveram pouco espaço na televisão brasileira.

Outro exemplo interessante é o do cineasta israelense Avi Mograbi, quando este fala ousadamente com militares Israelenses na faixa de Gaza e estoura conflitos verbais e situações tensas como as que estão presentes no filme “Avenge but one of my two eyes” (2005). Avi Mograbi, pela compreensão que tem do conflito, naturalmente pode até se irritar com a atitude dos militares na faixa de Gaza, mas, no filme, estas tensões se repetem em várias cenas como a da figura 10. A sua *auto-mise-en-scène* é usada para extrair, destas situações, reações e comportamentos de seus personagens que revelem, de alguma maneira, a natureza do conflito vivido na região entre palestinos e israelenses.



Fig. 10. Avi Mograbi discute com soldados Israelenses

A reflexividade nestes autores e de maneira geral na produção contemporânea não está presa em torno da ideia de estilo e, mesmo que neste trabalho ela permeie a discussão do início ao fim e façamos alguns pontos de divergência dela em relação a outras éticas ou modelos de documentário, isso serve para mostrar como a ideia é recorrente na literatura e

que, mesmo assim, ela pode ser diluída e relacionada a outras questões mais importantes que envolvem a produção de um filme, como a ideia da dimensão da tomada do documentário para Fernão Ramos (2005 e 2008) ou as ideias presentes em Jean Louis Comolli (2008), que enfatiza a maneira como o documentário pode ser fundado por um “real”. Ideias que vamos retomar a frente nesse trabalho e que se articulam com a noção de reflexividade, mas procuramos não nos esgotarmos em torno somente delas, para tentarmos não perder a motivação mais ampla de se assistir um filme visando, primeiro, sua narrativa.

3. ESTUDO SELETIVO: A ENUNCIÇÃO NA NARRATIVA DE TRÊS FILMES

3.1 PROPOSTA DE ANÁLISE

O cinema como um produto cultural está muito além de ser um objeto exclusivo de análise de teóricos do cinema. Todos os dias após as seções de cinema, espectadores dos mais diversos tipos realizam com naturalidade este exercício com seus comentários críticos. Jornalistas, críticos de cinema, entre outros, também realizam este trabalho, de uma maneira organizada, respaldados, sobretudo, em uma habilidade literária que lhes permite trafegar livremente entre comentários e uma análise interessada em algum aspecto. Nestes casos, sem comprometimentos com parâmetros de análise, este exercício de interpretação tem contribuído decisivamente para a ampliação do campo semântico do cinema e de nossa cultura visual.

Há de se notar que, no cinema, há uma “transitividade de suas imagens e sons”, citando aqui Ismail Xavier (2000, p. 13), que lhe permite sua volatilidade quando analisado. No cinema, como assinala Xavier (2000), há espaço para análise até do “não cinema” presente no cinema, tal como temas relacionados à sexualidade, à política, à psicanálise, entre tantos outros que podem ser objetos de análises fílmicas. Este campo se configura tão extenso e cheio de possibilidades quanto diferentes especialistas se propõem a estudá-lo.

No campo do documentário, geralmente se observa que as análises fílmicas quase sempre se concentram nos conteúdos informativos dos enunciados do documentário, justamente por estas narrativas serem de grande interesse ao debate público, fomentando discussões na sociedade. No entanto, os aspectos formais dessa linguagem, melhor dizendo, o campo da enunciação na sua amplitude acaba ficando em segundo plano, sendo analisado com enfoque nas asserções/enunciados.

Nesse sentido é que Ismail Xavier propõe um reposicionamento da análise fílmica que, na busca de unidades mínimas do cinema, com um rigor de construção do objeto, se aproximou de análises das referências contextuais trazidas pelos filmes.

Como sabemos, é próprio às ciências operar com rigor na construção de seu objeto, e a semiologia, por exemplo, começou buscando o “átomo” do cinema, as “unidades mínimas” de seus códigos. Não foi senão depois de reiterados impasses que os pesquisadores passaram a dar menor relevância ao específico para avançar em direções que os obrigaram, nos anos 70 e 80, a apoiar suas teorias em disciplinas assentadas no contexto das ciências humanas ou no diálogo mais explícito com a tradição da teoria da arte como Estética 98 (XAVIER, 2000, p.13).

No documentário, essa relação parece ainda mais importante para nossa análise ao considerarmos a natureza dos enunciados efetivados na imagem-câmera, na sua circunstância de mundo que os gera, para além da ideia de um formalismo de suas imagens e sons.

No nosso estudo, a análise tem em vista o corpo teórico desenvolvido nos capítulos 01 e 02, especialmente com enfoque para a enunciação e as noções que voltam a análise para a circunstância da tomada da imagem-câmera, ou seja, a *mise-en-scène* documentária. Para isso, as categorias que vamos utilizar se baseiam na teoria de Fernão Ramos (2005 e 2008), em torno dos meios assertivos da narrativa do documentário, e em Jean Louis Comolli (2008), para a ideia de *mise-en-scène* no documentário.

Trata-se de uma análise fílmica direcionada ao campo da realização do documentário, voltando nosso interesse, sobretudo para as marcas da enunciação na narrativa. Vamos recorrer, em partes, à caracterização destas imagens nas tomadas, bem como à relação entre elas a partir da montagem e de textos que permeiam a voz de personagens e narradores. Faremos isso por um caminho descritivo até que se chegue a um vislumbamento do campo da enunciação e da materialização dos enunciados.

Não nos interessa tanto esmiuçar a força dos signos em cada plano, mas, primordialmente, entender os procedimentos de realização do documentário em suas tomadas, que são unidades mais densas do que planos já que o documentário é realizado empiricamente pelas tomadas da câmera e do gravador, que só são vistas no filme em planos, depois de passar pela decupagem e montagem que reduzem o material bruto filmado ao que vemos. Assim, vamos buscar sequências que evidenciem a tomada em torno de suas ações, permeadas das “vozes” que enunciam no filme.

Nas sequências dos filmes, podemos acessar os enunciados na forma constituída pelos personagens e pelo diretor em suas intervenções. A noção de sequência que utilizamos aqui, como unidade de ação, é a obtida a partir do *Dicionário Teórico e Crítica de Cinema*, de Aumont e Marie (2003, p. 45), em referência a Christian Metz (1968), que a difere da noção de cena - que também pode ser caracterizada como unidade de ação – apenas no aspecto de uma continuidade perfeita de espaço e tempo de um plano ao plano seguinte – que

na sequência pode se dar com o uso de elipses, sem uma unidade contínua que seja perfeita na sucessão dos planos. Além disso, estes autores reconhecem que a distinção entre cena e sequência é difícil porque nem sempre se pode verificar se há uma continuidade que seja perfeita na sucessão entre os planos.

Os três filmes aqui propostos para a análise, “O fim e o princípio” (Eduardo Coutinho, 2005), “Santiago” (João Moreira Salles, 2006) e “33” (Kiko Goifman, 2002) foram reunidos considerando que são obras exibidas e premiadas em festivais de cinema, que possuem outras lógicas de produção que não as que se tem em documentários educativos e institucionais com finalidades comerciais, as quais dificultam a liberdade e inovação do artista em suas criações. Nesse sentido, a escolha dos filmes procura possibilitar uma verificação de abordagens no campo da enunciação do cinema documentário contemporâneo brasileiro, ainda que saibamos da incompletude desse recorte e quantos outros/as documentaristas ficam de fora da análise.

Em virtude da longa duração dos filmes, vamos selecionar algumas cenas e/ou sequências, tendo em vista nosso interesse de análise, focando-nos nas que efetivam uma compreensão em torno de seus procedimentos de realização do filme e nos enunciados importantes da narrativa – são entre estas instâncias que conhecemos os métodos que o cineasta utiliza e como ele se articula com a enunciação do filme e o desenvolvimento da narrativa.

3.2 “O FIM E O PRINCÍPIO”: um filme sem pesquisa prévia

Eduardo Coutinho, diretor do filme “O fim e o princípio”, tem sido um marcante documentarista brasileiro, tanto pela sua vasta produção quanto pela originalidade e inovação na maneira de documentar que acompanham muito dos seus filmes, obtendo um reconhecimento do público e da crítica de cinema em diversos festivais. Seu filme “Cabra Marcado para Morrer” (1984), que foi apresentado em algumas linhas no capítulo anterior, é considerado por vários críticos como um dos grandes filmes brasileiros. Este filme que inicialmente começa como um projeto de ficção inspirado em fatos reais, se tornou um dos grandes documentários do cinema nacional e nele podemos perceber o estilo direto de abordagem das personagens, com tomadas que captam esse encontro, incluindo as dificuldades de filmá-los, suas reações, os interesses do cineasta e a sua postura.

Aqui neste trabalho vamos analisar o filme “O fim e o princípio”, um filme que se desenvolve no interior da Paraíba, em que o diretor e sua equipe se colocam à procura de pessoas que possam contar sobre suas vidas.

Logo na primeira cena do filme (Fig. 11), nos damos conta, através da legenda, das redondezas nas quais essa busca do filme irá se passar, trata-se do município São João do Rio do Peixe, Sertão da Paraíba. A *voz-over* situa o espectador sobre a proposta do filme. É a primeira voz assertiva que temos no documentário, junto da legenda. Esta voz fora de campo é a do próprio diretor do filme – o que saberemos depois, com a identificação nas outras tomadas do filme. Sua narração esclarece de antemão a proposta do filme e a busca cinematográfica que fazem na região:

Vimos à Paraíba pra tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo de personagens.

Adiante, tomamos conhecimento da primeira moradora/personagem do filme, Rosa, agente da pastoral da criança, de quem a equipe do filme foi atrás a partir de indicações feitas em um hotel da região. Coutinho e equipe chegam à casa de Rosa sem avisar porque, segundo eles, não havia telefone no lugar – sabemos de tudo isso pela narração em *voz-over*. Reunido com os familiares de Rosa, Coutinho vai conhecendo-os, continua a explicar o que faz ali e, desde já, o encontro é filmado, em sua abordagem direta aos moradores. “Me conta uma coisa, você sabe por que a gente ‘tá aqui?” Dirigindo-se a Rosa. Esta tem uma vaga ideia acerca do que fazem lá. Coutinho segue (Fig. 12): “Um filme tipo documentário, mas, enfim, a gente ‘tá procurando você por uma razão, fora a da simpatia da família, é que me disseram que os agentes de pastoral e da saúde conhecem todos os municípios e povoados. É verdade isso?”.

O diretor, mais do que Rosa, é o primeiro personagem que realiza os enunciados, ao começar a contar sobre o filme, como chega ao lugar em que filma e como desenrolam sua abordagens para o filme. Seus enunciados sobre essa busca são a principal referência que temos sobre a temática do filme em seu início.

Coutinho demonstra habilidade de transmutar entre estes dois lados sem criar ambiguidades e, de maneira simultânea, tem-se o papel de documentarista e o de personagem. Isto é, na esfera da própria manifestação da realização do filme, como parte da narrativa, parece não haver divisões de papéis. Ele é tanto um como o outro. Mas se consideramos apenas o momento da ação da filmagem como fato passado, ele é o diretor que trabalhou na criação da

narrativa, e de outra maneira quando assistimos ao filme e tomamos nota dos enunciados, ele é mais um personagem que enuncia no filme, o diretor personagem (sujeito filmado).

Uma divisão de espaços entre um suposto *making of* e a cena em si, dentro da narrativa, parece não existir. Tudo é cena de um filme que não faz de seu *making of* uma dimensão diferente - oculta que foi revelada. Ele está dentro da narrativa porque o próprio processo do filme salta para o primeiro plano, e é claro que nem todo esse processo pode vim para a narrativa, assim como nem tudo que é filmado nas cenas preenche o filme.

A abordagem do diretor nesse início de filme segue e gera expectativa nos moradores - eles ainda não sabem quais são as verdadeiras motivações do diretor. Será preciso que ele fale mais, que tenham mais convivência. Segue Coutinho dizendo não querer restringir a realização do filme à Paraíba e nem a São João do Rio do Peixe, segundo ele, “Estamos a zero...”. Araçás, onde mora a família de Rosa, foi a primeira tentativa feita e o diretor pede a ajuda de Rosa para fazer o filme ali: “(...) Nós queremos ouvir histórias, nós queremos saber de pessoas que falam de suas vidas. Você não tem uma vida?...”

Um salto na tomada e Rosa faz sua primeira tentativa no filme para ajudar a Coutinho. Ela está com sua Madrinha Avó (Fig. 13): “(...) a senhora pode contar mais ou menos como foi a vida da senhora desde criança até hoje?”. Há para essa pergunta uma resposta no mínimo longa para sua interlocutora, que, porém, responde brevemente às perguntas de Rosa. A tentativa de Rosa não é muito bem sucedida, já que sua ansiedade para obter êxito na função desempenhada no filme dificulta um desenrolar mais natural da entrevista. A entrevistada de Rosa conta brevemente algumas coisas de sua vida, chega a fazer uma demonstração de “Reza” que Rosa pediu. Mas os enunciados de sua madrinha avó parecem perder força diante dessa situação de busca para o filme. A tomada é como um teste para o diretor acerca do potencial de seus personagens na colaboração de sua narrativa. A atmosfera de busca paira no ar e continua nas cenas seguintes.



Figura 11. Início do filme
O fim e o princípio



Figura 12. Coutinho fala do
filme para a família de Rosa



Figura 13. Rosa entrevista sua
madrinha avó

No segundo dia de filmagem, Coutinho segue com Rosa na busca por personagens. Rosa faz uma apresentação dos lugares para onde a equipe do filme está indo e, depois,

chegam a um desses lugares. Mais uma abordagem, desta vez na comunidade de Riachão dos Bodes. Coutinho aconselha Rosa sobre a abordagem: “(...) Explica primeiro o que é o filme (...)”. Rosa, à frente da câmera, se responsabiliza pelo primeiro contato. Vai à porta de uma casa e chama por uma moradora (Fig. 14). Esta é Dona Rosa (Fig. 15), que não quer falar sobre sua vida para ninguém: “Sou muito pobre, mas não vou dizer o povo, a minha vida é muito ruim, mas eu não vou contar a minha vida a ninguém (...)”. Enunciados da personagem que, mesmo não querendo falar da sua vida, participa do filme. O que indica provavelmente um convencimento da equipe do filme para que Dona Maria cedesse os direitos de imagem que compõe a narrativa.

Em outra tomada, Coutinho e Rosa conversam, avaliam a abordagem e preparam-se para o encontro (Fig. 16). Rosa vai à frente da câmera, atravessa um terreno pelo qual chega até a casa de um representante da comunidade. Mais uma conversa de Rosa com um morador e logo se percebe a pouca afinidade dessa conversa com a narrativa de histórias de vida pretendida. Coutinho, em *voz-over*, se sobrepõe a esse diálogo para explicar a mudança na narrativa, mais especificamente na busca por personagens, e a decisão tomada sobre a comunidade onde filmar:

Dois dias de filmagem em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes nos convenceram a interromper a busca de outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade. Daí, nos decidimos nos concentrar em Araçás, comunidade onde a família de Rosa vive a mais de um século.



Figura 14. Rosa realizando aproximação de uma casa.



Figura 15. Rosa explica a Dona Rosa sobre o filme



Figura 16. Coutinho e Rosa conversam sobre próxima abordagem

Não se vê no filme mais comunidades, além de Riachão dos Bodes e Araçás, ainda que haja a indicação de outras. O que importa, mais do que saber como foi todo o percurso é saber o porquê e como chegam a esse ponto e momento de delimitação do lugar em que a narrativa se passará, ou pelo menos, seu desenrolar. Essas primeiras abordagens que o filme traz quase não chegam a se constituir como entrevistas para o filme em comparação às outras que vemos ao longo dele, passadas em Araçás, que entram em maior profundidade na vida dos

personagens. No entanto, como se assiste, são mantidas e, nesse sentido, tais sequências evidenciam a chegada, a interação da equipe e as diligências que enfrentam para continuar a realização.

Rosa, a primeira personagem apresentada no filme, assim como Coutinho, atuam entre as esferas de personagem e realizador(a), numa narrativa fílmica em construção. Assim a dimensão da tomada da imagem-câmera carrega consigo essa capacidade de trazer à tona o filme propriamente e seu processo, mas como dissemos acima, sem criar necessariamente ambiguidades entre *making of* e cena. No caso de Rosa e Coutinho, vistos dentro da narrativa fílmica, são personagens que a todo tempo deixam nela inscritos as marcas enunciativas e enunciados de elaboração da mesma.

Em outra cena, mais uma vez é Rosa quem vai à frente da câmera, chama pela moradora, entra na sua casa, apresenta a equipe do filme e o trabalho que realizam ali e depois, conduz a entrevistada até um local para a realização da entrevista (Fig. 17). Nesta ocasião, a entrevista é realizada pelo diretor, que aproveita dos ensejos da personagem para seguir com a entrevista. Da pergunta sobre a preferência quanto ao nome pelo qual gosta de ser chamada, surge uma conversa sobre o trabalho da moradora como rezadeira, “apelido não vale nada...” “Se rezar numa pessoa pelo apelido não serviu aquela reza” (Fig. 18). Seguem outros temas na conversa. Rosa interfere e estimula Dona Maria a falar sobre o hábito de beber. Coutinho lhe faz perguntas sobre casamento, família, morte até ser surpreendido pela entrevistada, que comenta: “Este homem é tão sério, de onde ele é?”. Risos ao redor, há mais pessoas na cena além das que vemos - Rosa, Coutinho e entrevistada. A entrevista segue nessa sua maneira informal e improvisada, muito mais como uma conversa em que o diretor estimula a *auto-mise-en-scène* de seus personagens e, nesse sentido, há espaço para comentários, risos, brincadeiras, mas sem perder de foco a condição destes entrevistados e seu papel de diretor na condução do filme. O filme, a partir das entrevistas, vai se formando na conjugação das *mise-en-scènes* dos entrevistados.



Figura 17. Rosa explica a Dona Mariquinha sobre o filme



Figura 18. Dona Mariquinha em entrevista

Em mais uma abordagem ao estilo direto, com uma câmera que filma o transcorrer da ação, mas ação assumidamente motivada pelo filme, Rosa é seguida pelo sujeito-da-câmera enquanto atravessa um terreno para ir à casa de outro morador (Fig. 19). Ouvimos, nessa tomada, fora do quadro, a voz do diretor que mais uma vez ressalta para Rosa explicar ao morador o que eles, equipe do filme, fazem ali. Após uma calorosa recepção à equipe do filme, se inicia a entrevista com o Senhor Assis (Fig. 20). Novamente o diretor aproveita uma das deixas do personagem para começar a entrevista. Enquadrado em plano médio curto, Assis diz: “A vida é um parafuso só quem distorce é Jesus no dia que chegar”. Coutinho desenvolve sua entrevista. “Como é que é? Explica de novo.”. Seguem outros temas na conversa que o diretor, guiado pela nuances da situação, explora.



Figura 19. Rosa caminha em direção à outra casa acompanhada pela câmera



Figura 20. Assis em entrevista

A equipe do filme segue realizando as entrevistas e, em um momento do filme, chega à casa de Seu Leocádio (Fig. 21), descrito por Rosa, em outra cena, como uma pessoa “metida a sabichão porque sabe lê e escrever”. Leocádio aparentemente não quer falar nesse dia, porém, Coutinho, aos poucos, consegue levar uma conversa com ele (Fig. 22). Como resultado dessa interação, mais uma vez, são as próprias visões do personagem que conduzem os temas que o diretor explora na conversa. Ao longo da conversa, seu Leocádio traz também sua impressão sobre a equipe do filme e a presença do cineasta no lugar: “(...) Quer dizer que o senhor é o chefe das Caravelas”. “O senhor é como o Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil”. (Fig. 23)



Figura. 21. Rosa na porta da casa de Seu Leocádio



Figura. 22. Leocádio recebe equipe do filme um pouco desmotivado a falar



Figura. 23. Leocádio conversando com Coutinho

Embora tenhamos analisado apenas algumas cenas, podemos discutir, considerando todo o filme, tais procedimentos de abordagem para a constituição dele. A narrativa que se desenvolve a partir da busca do diretor, encontra em Rosa, um fio condutor que a conduz pela comunidade de Araçás para a realização das entrevistas. Obviamente, se há outras pessoas que não entram no filme porque não atendem ao requisito de contadores de histórias, o filme não os mostra. Mas o que vemos, diga-se de passagem, é suficiente para evidenciar a narrativa de busca do diretor – explicitada principalmente no início do filme – que, a partir de Dona Mariquinha, se desenvolve com abordagens “sem sucesso” até restringir-se aos moradores da comunidade de Araçás.

As tomadas da imagem-câmera no geral não se preocupam em mostrar equipamentos e a equipe do filme trabalhando - com exceção de Rosa e do diretor, que quase sempre estão sendo filmados. Assim, não é um procedimento do filme acentuar a ideia de “reflexividade” por meio destes artifícios já conhecidos e explorados na prática do cinema. De uma outra maneira, a enunciação tem suas marcas na narrativa desde o início do filme, quando sua apresentação é feita pela *voz-over* do narrador, e em diálogos explicativos ao longo do filme, tanto pela voz de Rosa quanto pela voz de Coutinho, ou ainda quando personagens dão suas impressões acerca do que se passa na *mise-en-scène* deste filme.

Naturalmente, no processo de montagem desse filme, há a decupagem, que divide a tomada em planos, contudo, nele é enfatizado o transcorrer da ação desde um momento de chegada e preparação até a entrevista em si. A situação da tomada em seu transcorrer é um elemento que traz certa imprevisibilidade dos acontecimentos e reações dos personagens. Podemos dizer que há, nestes encontros, um estranhamento e uma timidez de ambos os lados no início das abordagens, que pode ser verificado quando se assiste ao filme. Essa atmosfera vai se modificando com a atuação de Rosa e com a condução da entrevista pelo diretor, ao conseguir deixar os personagens de certa maneira à vontade nas conversas e encontrar, ele também, uma ambientação para seu trabalho.

O encontro com a pessoa entrevistada tem um valor tão importante para a narrativa quanto o que é contado sobre a vida destas pessoas. Coutinho, em o “Princípio e o Fim”, não conhece pessoalmente seus personagens até o momento da entrevista. Nesse sentido, este momento ganha uma atenção especial na narrativa. O que o personagem apresenta como informação para ele é importante e por isso explora os assuntos manifestos com perguntas que são objetivas e procuram demonstrar seu interesse pela vida da pessoa dentro do filme, estimulando assim uma *auto-mise-en-scène*.

Os enunciados do filme estão especialmente constituídos por essas tomadas de encontro e pelos diálogos que sucedem a partir de então. Não tendo assuntos específicos, os enunciados na voz dos entrevistados não argumentam em prol de nenhuma evidência, a não ser a própria narração de suas vidas, passadas no sertão da Paraíba, onde a equipe do filme nunca esteve e que, se está lá, é porque essa própria vida nordestina pode ser interessante para o que busca sem, contudo, se restringirem a um tema específico.

Sobre o lugar onde o filme busca seus personagens, é interessante perceber que, apesar da falta de pesquisa prévia, a equipe do filme vai para o nordeste brasileiro. Um lugar, por vezes, símbolo da ocupação brasileira, que guarda uma vida de outrora. Para muitos, serve de inspiração e referência para o típico sertanejo nordestino, com um estilo de vida pacato e rural, mas capaz de exprimir com fascínio suas narrativas e memórias. Não é por acaso que, no grupo de entrevistados que vemos no filme, quase todos têm uma idade avançada e experiências que contribuem para um pensamento sólido de vida. Coutinho busca interlocutores experientes. Rosa é jovem e, portanto, uma exceção, já que é a pessoa dinâmica que trafega entre os lugares para conduzir o filme na busca das “pérolas” a serem entrevistadas.

Nesse tipo de interação com os personagens, a narrativa tem, além das próprias histórias deles, essa dimensão de embate com o sujeito-da-câmera. A reflexividade em torno do trabalho do documentarista é acentuada nestes momentos em que o sujeito-da-câmera é interpelado por eles e nos momentos em que ele interpela estas pessoas, estando isso, assim, como uma própria consequência da circunstância da tomada - *mise-en-scène* - e da narrativa que traz essa intenção. A *auto-mise-en-scène* é uma busca do diretor pela relação com seus personagens, para que eles se expressem sem uma rigidez argumentativa voltada para seu interesse. O diretor e a equipe são os sujeitos-da-câmera que, numa tipologia de Ramos (2008), podem ser descritos como um sujeito-da-câmera intervindo e agindo ao deixar as evidências de seu corpo como parte da narrativa. Rosa, à frente da equipe e assumindo uma função delicada de abordagem das pessoas, compõe também o sujeito-da-câmera.

A fôrma da câmera reflexa, conformada na situação da tomada, registra os traços e volumes da paisagem nordestina, das casas, o interior delas e os moradores. Estes últimos quase sempre enquadrados em planos médios curtos, que garantem uma atenção em torno deles, já que, nesse instante, a vida destas pessoas entra em cena. Não há trilha musical elaborada para o filme a não ser os próprios sons oriundos do campo de filmagem.

Quanto à caracterização de um campo ético e um modo de representação no qual podemos situar o filme, se é que isso é possível sem correremos alguns riscos, há um modo de representação participativo - ao ter, predominantemente, vozes que enunciam nos diálogos - e que não deixa de ser reflexivo quando os conteúdos destes diálogos chamam a atenção, em vários momentos, para natureza de construção do filme. A própria voz do diretor - uma voz-over no início do filme - reforça essa reflexividade em torno de seu processo.

Indo um pouco adiante quanto à enunciação, podemos assinalá-la também como relacionada à ideia de um filme dispositivo que enuncia a partir de determinadas regras e procedimentos delineados e que, portanto, tem resultados não previstos, estando “sob o risco do real” (COMOLLI, 2008). Este dispositivo de enunciação pode ser encontrado na busca por personagens que contam sobre suas vidas, sem uma localidade definida até que acontece a escolha, sendo este transcorrer o que define a ordem do que filmar. O como filmar fica por conta do dispositivo, que escolhe as pessoas com histórias de vida para contar, o que difere da noção de tema.

A criatividade dessa narrativa pode ser verificada nessa busca singularizada pelo lugar quase aleatório a que chega a equipe, pelas pessoas únicas que encontram e pelas conversas inusitadas que travam. E a reflexividade se dissolve no próprio ato ritualizado do discurso do filme, que busca ser transparente na relação com o espectador. Obviamente, dizemos isso em relação ao que vemos, se não é tão transparente ao deixar coisas importantes de fora, esta é uma outra história que só evidencia o problema falso de se acreditar que as marcas enunciativas, ou a reflexividade, resolvem a questão de como representar ao outro no documentário.

3.3 “SANTIAGO”: UMA REFLEXÃO SOBRE MATERIAL BRUTO

O filme “Santiago”, de João Moreira Salles, é narrado em primeira pessoa, por uma suposta voz que entendemos como sendo a de seu diretor. O filme é uma reflexão sobre um projeto inicial de um filme documentário, feito 13 anos antes, sobre a vida de Santiago, o mordomo da sua família.

Assim, desde seu início, este filme atrai o espectador para esse tom de reflexão que irá marcar essa narrativa no seu desenrolar, com uma sequência de revelações, de lembranças, de autocríticas e com os bastidores da realização de um documentário que tentava dizer algo sobre Santiago, mas em uma prática absolutamente roteirizada. Tudo isso, pela perspectiva do diretor: o que foi aquele filme para ele e o que aquelas atitudes suas e de seu personagem podem significar para ele hoje, neste outro filme, que ele faz para construir outras subjetividades de seu personagem e dele mesmo. Desde o início, temos a *voz-over* em articulação com as imagens que comporiam seu projeto inicial de filme.

Há treze anos, quando fiz estas imagens, pensava que o filme começaria assim: Primeiro uma música dolente, não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido. Depois um movimento lento em direção a três fotografias. A primeira delas mostrando a entrada de uma casa muito grande. A casa em que eu cresci. A segunda de um quarto, o meu quarto, que eu dividia com meu irmão Pedro. A terceira fotografia é de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita a casa, já estava vazia.

Os planos destas três fotografias são vistos no filme enquanto ele os narra. Dessa maneira, a *voz-over* interfere numa percepção crítica para o aspecto desejado, ao aparecer em conjunto com as imagens que são expostas como planos reveladores da intenção do cineasta.

O diretor continua a falar das suas lembranças. No texto da narração, há uma contextualização tanto de suas lembranças de infância, como da realização do filme, assim a reflexividade está além da realização do filme e tem esse caráter melancólico das lembranças.

A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada e foi assim que eu a filmei. Morei nessa casa desde que nasci até os meus vinte anos. Morávamos, eu, meus irmãos meu pai e minha mãe. Além de nós haviam os empregados que eram muitos. Com frequência havia jantares de negócios e mais raramente bailes e grandes festas.

Há outro momento, e, agora, se tem de fato uma imersão na circunstância de tomadas que o filme busca revelar durante sua construção. Subindo, supostamente, para o apartamento de Santiago, no elevador, a narração cria a expectativa para essa volta no tempo do que foi o projeto inicial. “Santiago havia trabalhado trinta anos para minha família. Agora estava aposentado, tinha oitenta anos e morava num pequeno apartamento no Leblon. Em maio de 1992, fui a casa dele. Minha amiga, Márcia Ramalho, fazia parte da equipe. Ela me ajudaria nas primeiras entrevistas. Este é o primeiro plano do filme”. Inicialmente escuro, sem que se veja nada, se escutam as vozes da situação da tomada. Ouvimos primeiro a voz de Santiago.

“Se poderia começar... Márcia!”. A voz de Márcia interrompe. “Pera aí, pera aí... quando eu te perguntar”. Santiago insiste: “Com este pequeno depoimento que vou a fazer com todo carinho...Não se pode começar assim?”. Márcia diz: “Não. Começa apresentando direto a cozinha”. Segue a *mise-en-scène* com vozes da equipe e Santiago faz seu depoimento na cozinha, esse é o *take* 01 do filme inicial. “Bom aqui estamos... estoy en mi cocina con mi máquina Remington, minha velha metralhadora, donde durante 40 anos escrevi, bati todos mis abortos mentales, abortos de barbáries, mis sátiras”. (Fig. 24).



Figura 24 – Tomadas com Santiago para o documentário sobre sua vida.

A cena segue, Santiago faz uma pausa e gesticula como se perguntasse sobre o que falar. Continua depois. “E aqui de manhã, quando me levanto, tomo mi café, e des quando vem a minha memória, las lembranças de minha infância en el campo criado com mis abuelos, en Argentina, faz tantos anos. Peço a Deus que me conserve essa memória, para seguir vivendo, não digo felicidade, pero muy contente.” Márcia sugere. “Cemitérios agora, fala pra gente”. E Santiago segue sua narrativa de lembranças. Em seguida, a música sugere uma mudança na narrativa, a voz do narrador muda o enfoque para falar sobre o primeiro roteiro de montagem. Fragmentos do roteiro são filmados, bem como as imagens que o ilustram. A voz explica como ele seria constituído.

Este é o meu primeiro roteiro de montagem. Nele, aparecem os três primeiros planos do filme. Os três movimentos da câmera em direção às fotografias. Na época, tentei montar o filme, para me ajudar, reuni expressões que ouvi de Santiago durante a filmagem: grande roda da vida, redondo caminho, marionetes grotescas, mortos insepultos, paisagens tétricas. Fiz um glossário das palavras que, de algum modo, descreviam o mundo dele: redenção, memória, transitório, eternidade, perene, contingente, inutilidade, despedida. Tentei organizar o filme em torno de temas contrastantes: vida e morte, memória e esquecimento. Na época, isso me parecia uma ideia original. Filmei inúmeras cenas em estúdios, elas me serviriam para ilustrar as histórias que Santiago me contou durante os cinco dias de filmagem: um trem

elétrico, rolos de fumaça, um casal valsando, um vaso de flor, dois sacos plásticos voando no ar, um lutador de boxe.

A sequência que sobrou da montagem, a única conforme a narração diz, é apresentada no filme seguida da sua justificativa de porque foi interrompida. Para o diretor, no papel as coisas pareciam boas, mas na ilha de edição estas não funcionavam. Coisas típicas de quem faz cinema. Até aí tudo bem, mas o que João Moreira Salles mostra e reflexiona é como as situações de filmagem em que ele e a equipe induziam Santiago a falar sobre temas específicos e a ter atitudes e gestos que reforçassem sua imagem em direção ao roteiro era um movimento contrário para dar vazão a uma *auto-mise-en-scène* de seu personagem.

O roteiro do filme inicial partia justamente das lembranças que o diretor mantinha da relação de convivência com Santiago em sua casa. Numa das cenas, isso fica demonstrado nas próprias palavras do diretor e na tomada do filme. “Aqui eu interrompo Santiago. Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre e, de mãos postas, que retome a reza repetindo o que já disse. É o primeiro *Take 02* da filmagem” (Fig. 25).



Figura. 25 – Santiago repete várias vezes sua fala durante a gravação

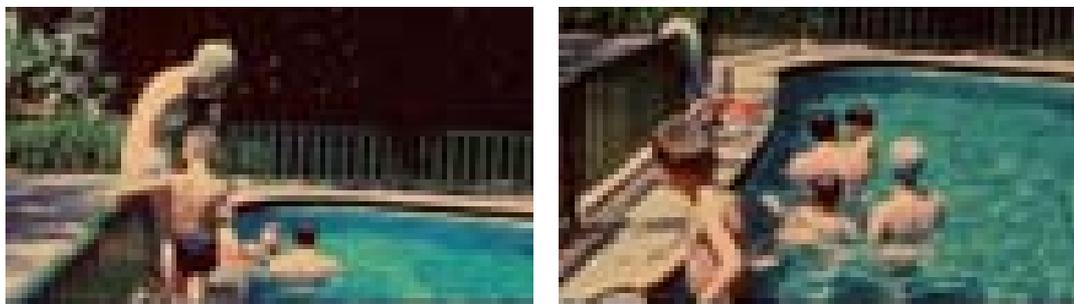
Santiago segue, depois, contando outras histórias até ficar nervoso pela falta de continuidade em suas falas e por desconcentrar-se enquanto contava a respeito de uma aristocracia inglesa que vivia em Buenos Aires.

Santiago, um mordomo que trabalhou quase toda sua vida para famílias ricas, tinha paixão pelas histórias das “grandes” famílias e das aristocracias de vários lugares do mundo. Como é narrado, Santiago tinha as famílias das quais gostava e outras que odiava, não as discriminando pelas origens e pelos lugares estabelecidos. Nestes instantes, é dada vazão a um conhecimento acerca de Santiago que, no filme, é pesquisado e montado pelo trabalho do diretor ao realizar estas sequências em que expõe o conhecimento de Santiago. Segundo o

diretor em *voz-over*, Santiago havia passado mais de meio século escrevendo histórias das aristocracias e, no entanto, quando fez o filme em 1992, ele não se interessou em saber o que havia naquelas páginas repletas de histórias.

O interesse e desejo do diretor sobrepõem-se às vontades de Santiago durante a gravação. Assim, é a memória pessoal que o diretor tem dele e o roteiro que surge dela que direcionam em grande parte as falas de Santiago durante as primeiras filmagens. E isso é um aspecto que se mostrará não apenas frustrante para a narrativa inicial preterida como também frustrante para Santiago, quando ele reage um pouco estressado, mas submisso aos interesses da equipe. A *voz-over* no filme reforça para que observemos estas indicações na *mise-en-scène* do filme em material bruto.

Nesse exercício de autocrítica e construção de novos enunciados sobre a relação com Santiago, a *voz-over* tenta dar profundidade a vida e personalidade de Santiago, porém, nesse filme que revela todos os problemas do primeiro, há a impossibilidade de que Santiago se expresse outra vez, pois não está mais vivo, faleceu no período entre os dois filmes. Se as suas lembranças e seu desejo cinematográficos no primeiro filme afetavam a *auto-mise-en-scène* de Santiago, eles, agora, orientam essa autocrítica e a constituição do novo filme para o surgimento de outras subjetividades de Santiago e dele mesmo. Assim, o diretor exacerba de sua subjetividade, desta vez explicitamente, para retomar a vida de Santiago. Não é apenas a vida de Santiago que é re-visitada, o diretor faz também um documentário de lembranças pessoais do tempo em que vivia com a família na casa em que Santiago trabalhava. Dessa maneira, imagens pessoais do diretor (Fig. 26), além do material bruto do documentário inicial, fazem parte da narrativa, ao lado da narração que fortalece igualmente esse aspecto. “Minha memória de Santiago se confunde com a da Gávea. Ele sempre esteve lá. Do dia em que nasci ao dia em que deixei a casa em 1982”.



Figuras 26 - Entende-se como as imagens de arquivo pessoal da família Salles.

Mais adiante em sua narrativa, a auto-reflexividade voltada para as convenções e códigos cinematográficos põe em questão alguns aspectos da organização dos planos – instigando o espectador a pensar acerca da constituição e presença deles. Numa sequência, o autor enfatiza tais aspectos no filme, conforme nos mostra sua narração abaixo e alguns planos seguintes (Fig. 27):

Essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles uma folha cai no fundo de quadro. Visto agora, treze anos depois, a folha pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de logo no *take* seguinte outra folha cair no meio da piscina e mais uma exatamente no mesmo lugar? Nesse dia ventava realmente ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro. Terá sido o vento que balançou esses cabides? Será que nesse quarto encontramos mesmo essas cadeiras cobertas por um pano branco? Na decupagem escrevi “sem a cadeira, só móvel coberto e cortina, bastante bom”. E aqui, o que havia de fato? Uma cadeira e um abajur, um abajur e uma garrafinha ou somente o abajur, sem a garrafinha. Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiar o boxeador, de exagerar o seu suor. Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser revisto com uma certa desconfiança.



Figura 27 - Planos sequenciais para se pensar as possíveis constituições dos quadros

Em outros momentos, conforme se assiste ao filme, a relação da equipe com Santiago parece não divergir muito do que se tem nos bastidores de uma narrativa ficcional em que se coordena os movimentos e falas do ator para um fim específico da narrativa. Em uma das cenas, Santiago começa a falar de alguma lembrança e, interrompido, repete a cena, voltando, por ordem do diretor, a encostar sua cabeça na parede, com o pedido de não olhar para a

equipe (Fig. 28). Este “material bruto” apresentado chega a ser uma aula de tudo que não se faz em uma *mise-en-scène* de um documentário, conforme reza grande parte da teoria e ética sobre este cinema. Santiago apresenta cansaço na cena e depois de falar sobre a memória, pede e gesticula por uma pausa. Palavras de ordem como “fala, fala”, “fala isso pra mim”, “repete isso pra mim” continuam pelo material bruto revelado.



Figura 28. Santiago encosta a cabeça na parede após instrução do diretor

Repetem-se mais cenas em que o diretor expõe como ele alterava a *mise-en-scène* para buscar atingir seu ideal, melhor expresso na ideia de preenchimento do quadro, segundo suas expectativas para o filme. A *mise-en-scène* do diretor, a partir da sua lembrança, concorria com as vontades de Santiago em se mostrar para o filme. Estes bloqueios são revelados com total franqueza pela dimensão da tomada da imagem-câmera, que revela tais circunstâncias, postas com sinceridade pela voz que narra esse outro filme em primeira pessoa.

Mas, aqui nesse ponto, é importante uma discussão em torno da constituição dessa voz fio-condutor da narrativa. Ela reporta-se à pessoa de João Moreira Salles, diretor do projeto frustrado e do filme que assistimos, membro da família para quem Santiago trabalhava, embora a voz apresente uma divergência de timbre entre a voz que ouvimos na dimensão da tomada na circunstância do filme inicial e a outra, *voz-over* que se ouve pelo narrador do filme. Adiante, ao final do filme, na parte dos créditos, se tem a informação de que, na verdade, a narração é feita através da voz de Fernando Moreira Salles, seu irmão, enquanto, o texto narrado é da autoria do diretor, João Moreira Salles. Um ponto interessante para a enunciação deste documentário, que depende tanto da subjetividade desta voz em primeira pessoa para realizar as asserções. O diretor do filme prega uma peça para se pensar mais uma vez sobre o estatuto de uma narrativa documentária. O que realmente garante que o que vemos e ouvimos tem correspondência na relação de referentes pós-filmicos e referentes de origem, atrelados ao contexto do mundo vivido?

A *voz-over* na linha de montagem é mais suscetível a esta falta de relações entre referentes, enquanto a situação da tomada da imagem-câmera de um *making of* tem uma intensidade mais forte para apontar para essa relação de correspondência entre os referentes, até mesmo pela sua objetividade e crueza em expor as cenas de gravação com Santiago. Ou, talvez, pura e simplesmente, essa voz seja somente uma escolha estética para o filme.

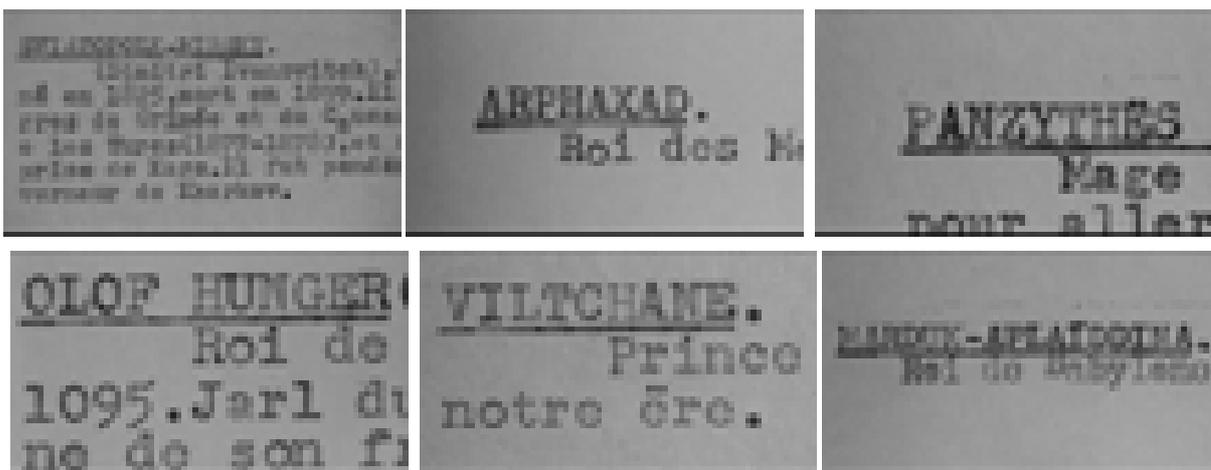
O próprio material bruto que o filme reflexiona está carregado destas situações em que se busca uma manipulação e controle do que é dito e visto, mas com o objetivo contrário à naturalização da narrativa.

Outro ponto interessante sobre este sujeito que enuncia na voz de seu irmão é, em parte, a pouca aparição de sua imagem tanto no projeto inicial e neste atual. A imagem deste diretor se vê no início do filme, quando ele fala das tomadas do projeto inicial, e em uma outra cena, ao lado de Santiago e de costas para a câmera. A sua revelação na narrativa é mais no nível da reflexão do que da sua própria exibição imagem no filme. Uma escolha? Uma maneira pessoal de realizar o filme?

Já Santiago continua sendo o sujeito revelado, mas não por ele mesmo, ou só em parte quanto a isso, já que ele fala, tem voz própria no documentário, mas sob a égide de reflexão da constituição do filme. Quando Santiago é revelado de novo, de outra maneira possível, vem através do diretor. Ele tenta reforçar e recuperar uma complexidade da vida de Santiago e, para isso, busca pequenos fragmentos de transcrições e escritos que eram dele (Fig. 29), alguns, relacionados às histórias da aristocracia universal e outros, relacionados à sua filosofia de vida e aos valores em que acreditava, além das lembranças que o diretor tem dele.

Foi de Santiago que eu ouvi pela primeira vez a história de Francesca da Rimini. De todos os personagens sobre os quais ele escreveu, ela foi a sua predileta. Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta. Giovanni, de tão feio, era chamado de João Alejado. Ele tinha um irmão, Paulo, Paulo “lo belo”. Francesca e Paulo se apaixonaram. João Alejado os surpreendeu quando se beijaram pela primeira vez. Atravessou-os com a espada para que morressem no abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar. Determinou que fossem enterrados no mesmo túmulo. Sobre João Alejado, Santiago escreveu com indignação: “Foi acometido de rasgos vestigiais e também é um monstro assassino”.

Ao morrer ele me deixou os seus papéis. Para fazer esse filme, selecionei centenas de páginas, fui pelos nomes que me pareciam mais sonoros, filmei-os ao longo de três dias.



Figuras 29 – Fragmentos de textos filmados para falar das histórias reunidas por Santiago.

Santiago, como fala o diretor, abre para ele a percepção sobre a história destas aristocracias. “Sem ele, pelo menos para mim, estas pessoas não existiriam”. E busca revelar o material acumulado por Santiago durante sua vida, os escritos de sua intimidade. Talvez porque, agora, como dissemos antes, há a impossibilidade de Santiago retomar a palavra no filme, já que está morto.

Quase ao final do filme, o diretor confessa não tê-lo ouvido, mas isso já está mais do que demonstrado no material bruto revelado. Há ainda tempo para outras referências e para o metacinema, como ao projetar cenas do filme que Santiago mais gostava, ou de outro jeito, citando Werner Herzog, para falar que aquilo que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação, o tempo das esperas entre os planos, é, muitas das vezes, onde está a beleza de um plano. Ele faz uma sequência destes entre planos, que contém a ansiedade de Santiago durante as gravações. Nesse ponto, podemos dizer que a narrativa chega ao seu extremo em mostrar a exaustão e sofrimento do personagem durante um filme que, se chegasse algum dia até o público, conforme seu roteiro original, não incluiria estes momentos tensos e angustiantes que vimos expostos francamente pelo diretor (Fig. 30). “Destes restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda a ação e que seria para sempre o segredo do filme”.



Figuras 30 – Planos em que vemos as esperas e angústias de Santiago.

3.4 “33” E SEU DISPOSITIVO DE BUSCA

O documentário “33”, chamado por Jean Claudet Bernadet (2005) de documentário de busca, tem traços de um filme dispositivo ao estabelecer suas regras de filmagem e trazer absolutamente nítidas, na narrativa, as marcas enunciativas do mesmo. Mas vejamos isso no filme.

Kiko Goifman, diretor que narra o filme em primeira pessoa, inicia o filme dando a informação de que sempre gostou de dizer que era um filho adotivo. Para ele, as pessoas se sentiam especiais ao saberem disso. Em seguida, ele fala sua idade, 33 anos, e o ano de nascimento de sua mãe adotiva, 1933. Aparentemente informações normais, mas o número 33 vai determinar o tempo de filmagem e de investigação que o diretor tem para buscar, no filme, a identidade de sua mãe biológica. Esta é uma das características de seu dispositivo de filmagem. Ele diz sobre como filmar essa busca e vai, como diz, por um “caminho torto”.

Mais adiante em sua narração, o cineasta resume o que entendemos como seu dispositivo de filmagem para o documentário. “Criei um método e, a partir dele, um fim, eu tinha apenas 33 dias de busca. Nas manhãs e tardes, filmagem e investigações, nas noites, eu fui atrás de imagens, às poucas luzes e os vazios”.

O dispositivo de filmagem que Kiko Goifman apresenta traz as suas regras e procedimentos para a realização e captação de imagens. Sendo assim, a questão de saber a identidade de sua mãe é muito mais do que uma questão pessoal a ser resolvida, é também o fio condutor e motivação temática para se fazer um filme de investigação.

Ele segue a narrativa pelo dito caminho torto entrevistando alguns detetives. Mas a conversa com os detetives não se restringe apenas às dicas para a sua busca, ele quer saber mais, leva a sério essa profissão e as histórias dos detetives. Seus interlocutores detetives falam dos diversos temas que envolvem esse trabalho - ética, técnicas de investigação, dinheiro, profissionalismo, etc. E falam também a respeito de seu caso, aconselhando-o. O trabalho dos detetives é um tema que preenche o documentário e fortalece a expectativa de investigação que o filme traz consigo desde seu início, como ao fazer citação, através de intertítulos, a Dashiell Hammett: “Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério”.

Porém, quase nada do que os detetives aconselham nas entrevistas será aproveitado no seu método de investigação utilizado no filme. Ele trabalha com seu próprio método, mas tudo

isso está presente porque, nesse ponto, sua narrativa tem uma motivação cinematográfica que inclui estes percalços do caminho, para fortalecer uma dramaticidade investigativa.

Esse filme documentário tem o poder de gerar ações e fatos que não se dariam se não fosse pela sua realização. A enunciação deste filme é um acontecimento tão importante quanto buscar saber sobre o paradeiro de sua mãe biológica.

Em primeira pessoa, em um tempo passado, a voz que narra o filme é a mesma voz da situação das tomadas, de Kiko Goifman, diretor do filme. Neste sentido, quando está sendo narrado, o filme é uma reflexão da experiência de realização, tanto do ponto de vista cinematográfico quanto das suas subjetividades ao tratar publicamente desse tema pessoal.

Em termos de imagens e do que elas representam para a narrativa, a grosso modo, podemos dividi-las em duas. Primeiro, há as imagens de investigação, que trazem a circunstância de mundo que as gera para dentro do documentário e que duram para captar o transcorrer da ação; contendo seu caráter de imprevisibilidade e interação com os interlocutores do cineasta (Fig. 31), ou mesmo contendo o próprio cineasta dirigindo-se à câmera para falar da realização do filme (Fig. 33).



Figuras 31 – Alguns dos detetives consultados

Há outras imagens com motivação mais pendente para uma composição fotográfica da narrativa do que para circunstância de mundo contextualizada e com enunciados captados. A qualidade plástica de penumbra acentuada em vários planos reforça o caráter investigativo do filme e pode significar caminhos e reflexões de um detetive em trânsito (Fig. 32).



Figuras 32 – Exemplo de planos em que se vêem imagens da cidade

Conforme o estudo de Fernão Ramos (2008) sobre o sujeito-da-câmera em ação, é interessante pensar como, neste filme, Kiko Goifman assume várias posturas éticas em relação à intervenção e ao comportamento com a câmera na circunstância de mundo. Em alguns momentos, este sujeito é performático – aparece ora refletido em algum espelho, ora falando para a câmera ou ainda refletido no espelho junto da câmera. Nestas horas, este sujeito-da-câmera tem uma qualidade exibicionista, mas que não interpreto sendo de um tipo que age apenas por afetação, exagerando sentimentos e buscando tirar disso algum benefício como admiração. Em situações de tomada, com a imagem e a voz sincronizadas pelo mundo vivido, ele age naturalmente, trazendo enunciados importantes para a narrativa, um deles seria o momento em que ele especula sobre um possível final para o filme (Fig. 33):

Eu pensei, como último plano desse documentário, o seguinte. Eu sentado, aí a Claudinha vai lá e fala com a mãe, mas fala não sei o quê, não sei quê lá... e dá um jeito em que ela venha em minha direção. Só que aí eu paro. Eu paro, aí ela passa direto. O encontro ia ser o extremo do melodrama, o extremo do... pra quê o encontro? Tá nítido ali que eu vou encontrar, depois o que eu vou fazer é problema meu . Já não interessa mais pra quem tá assistindo.

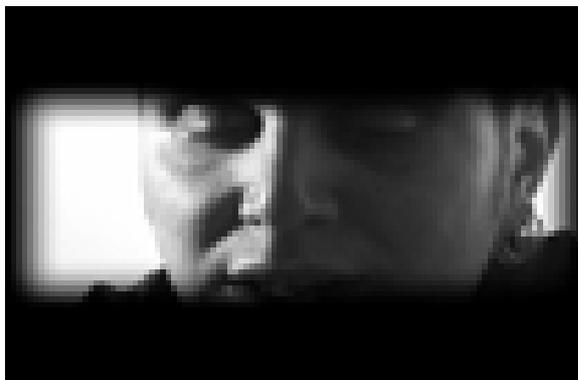


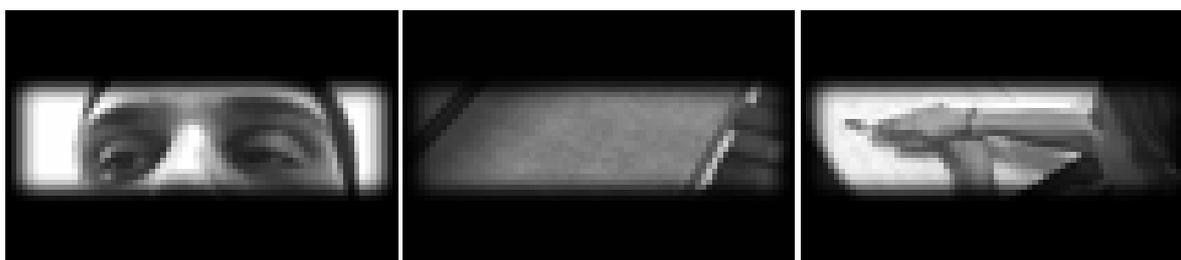
Figura 33. Kiko fala direto à câmera.

Em outros momentos, sua exibição exerce enfaticamente uma demarcação do campo da enunciação, ainda mais quando se tem, além de seu corpo na imagem, a presença da câmera, que capta no reflexo do espelho seu trabalho de cineasta (Fig. 34).



Figura 34 – Kiko filma no espelho sua imagem de documentarista.

Outro comportamento com a câmera que é interessante para pensar a ética que sustenta a intervenção desse sujeito no mundo, é o de um sujeito recuado no sentido de ocultar sua câmera, ou pelo menos assim o entendemos em alguns planos, em que parece filmar com a câmera parcialmente escondida, para que assim, ela não atrapalhe seu trabalho. Este mesmo sujeito fala do que pode implicar a presença da câmera durante uma investigação. “Se a gente chegar com a câmera na mão, na Santa Casa, claro que é óbvio que não vão deixar a gente entrar, não vão deixar a gente mexer em nada. A gente precisa criar uma forma que funcione lá, que ainda não tenho a menor idéia do que seja”. Ou então, tudo isso, ou pelo menos parte desse procedimento, não seria um jogo em que se busca reproduzir a perspectiva de um detetive em ação que, neste caso, seria mais uma situação criada para a narrativa aqui chamada de documentária.



Figuras 35 - Imagens feitas com a câmera aparentemente ocultada

Há ainda outros tipos de sujeito-da-câmera, como aquele que age a partir da ideia de encenação, estimulando seus personagens e criando situações para que eles se revelem. Neste caso, seria o estímulo a uma *auto-mise-en-scène* de seus personagens, especialmente os detetives com quem ele conversa.

A busca do cineasta durante sua realização é um assunto que está na imprensa e ele chega a ponto de conceder entrevista para emissora de TV. Trechos da entrevista preenchem a

narrativa e nós o vemos assistir à entrevista junto da sua mãe. Mais uma vez o diretor fala de como essa sua história é uma espécie de pretexto para a realização do filme.

Eu to fazendo um documentário em que eu uso essa própria história. Essa minha história como um mote. Um pouco como uma confusão entre sujeito e objeto. Eu sou o diretor do documentário e a minha história (...)



Figura 36. Kiko se vê na TV

No 27º dia de filmagem, Kiko Goifman visita uma cartomante, também amiga da família, Conceição, vista em outro momento durante uma entrevista. O diretor não acredita em cartomantes, mas a procura, como ele diz, pelo desespero em obter pistas que possam aliviar um pouco sua angústia ou, mais uma vez, segue pelo seu caminho torto, que aqui chega ao seu ponto mais distante e confuso para quem busca desvendar o caso.

Em cenas como estas, a ideia de ficção e realidade presentes em sua narrativa são ainda mais embaralhadas, mesmo realizando-se um filme documentário. Este filme gera ações contextualizadas no mundo vivido, que são, em tese, absurdas na sua relação com reações normais de uma pessoa naquela situação. Mas a situação que ele vive é a situação de um filme, com um tom literário de gênero policial, que o diretor gosta e busca trazer. Para o diretor, esse é um jogo perfeito para seu filme que, no mínimo, é um documentário que se deslancha por diversos artifícios técnicos e enunciados ficcionais.

O recurso ao *flashback* que, em um determinado ponto da narrativa, é utilizado, permuta códigos e convenções típicos de uma narrativa ficcional com a possibilidade de oferecer ao espectador a sensação momentânea do que passa por sua cabeça de personagem do filme. Numa destas sequências, enquanto o cineasta supostamente espera por sua entrada nos arquivos do Hospital Santa Casa de Misericórdia, o *flashback* é utilizado para reforçar ainda mais a sensação de quem reúne pistas e monta um quebra-cabeça de informações para desvendar o caso. Nesse momento, são justapostas imagens passadas de seus interlocutores (com suas vozes) junto de imagens enquanto caminha pelo mercado (Fig. 37).



Figuras 37 – Alguns planos em que se vê a montagem para o efeito de *flashback*

No final do filme, Kiko não consegue revelar a identidade de sua mãe biológica: “Hora de voltar para São Paulo. A sensação é aquela de muitos detetives criados por Dashiell Hammet, Paul Auster, James Ellroy ou Manuel Vázquez Montalbán. Quando as coisas estão quentes, o cliente paga o combinado e interrompe a busca”. Em seu caso, o tempo de filmagem chegou ao final. Seu filme dispositivo, para dar certo, precisa cumprir com suas regras, ainda que elas sejam um empecilho para toda a expectativa criada. Quanto ao caso a ser desvendado, ele fica agora apenas como um problema do diretor, já que o filme já está pronto e isso é o que importa para ele. Um final para um filme documentário que não estamos acostumados a ver, já que muitos destes filmes anseiam por um engajamento no mundo, especialmente com os fatos e com as pessoas que ele busca acompanhar no tempo para saber seu destino.

CAPÍTULO 04 – ENUNCIANDO SOBRE O FILME “OS CORRÊA DA SILVA E SANTOS REIS”

No capítulo anterior, investigamos a questão da enunciação em três filmes documentários. Foi analisado o que se tem como resultado de todo o processo de realização de um filme, resumido àquilo que se assiste nele e se tem como informação para essa discussão. Já nesse capítulo, estamos buscando trazer as diversas questões que perpassam pela realização de um documentário. Desde o momento de aproximação de um objeto para um filme, que aqui, neste caso, trata-se de sujeitos, passando pela captação das imagens, até o momento da montagem.

O texto, aqui, tem esse valor como reflexão sobre a experiência de construção do filme “Os Corrêa da Silva e Santos Reis”, tendo em vista também leituras e discussões desenvolvidas ao longo da dissertação. Esse documentário traz como tema o trabalho religioso de uma família que preserva uma tradicional festa de folia de reis na comunidade rural de Água Limpa, município de Faina, Goiás.

Assim como essa dissertação teve suas mudanças de percurso, este filme teve suas diligências, colocando-nos questões sobre sua realização que, em partes, dizem respeito à enunciação, mas dizem respeito, também, a questões e necessidades envolvidas no processo de sua produção.

4.1 APROXIMAÇÕES E IMPRESSÕES

A convivência com a comunidade de Água Limpa iniciou-se no mês de dezembro do ano de 2007, época em que realizei um registro fotográfico para uma pesquisa desenvolvida por Antônio Ferreira Leite (2008), no Instituto de Estudos Sócio Ambientais da Universidade Federal de Goiás, no intuito de realizar a dissertação de mestrado sob título: *Giros e Pousos, Moradores e Foliões: Identidade Territorial e Mobilidade Espacial na Folia de Reis da "Comunidade Negra Rural de Água Limpa"*.

Na ocasião, pude conhecer essa comunidade de uma maneira tranquila e despretensiosa quanto à realização de qualquer outro trabalho visual sobre ela. Era o período da folia de reis e, durante quase todo o tempo, eu desfrutava, junto com os moradores e foliões, da festa e percorria parte da peregrinação religiosa dos três reis santos, que começa, geralmente, em dezembro de cada ano, após a data de nascimento do menino Jesus, de acordo

com o calendário Cristão. Porém, ainda que não assumisse a condição de pesquisador, foi inevitável que a população me representasse como tal, o qual era, na verdade. E isso acabou por gerar expectativas de ambas as partes sobre a continuidade destes trabalhos.

A festa de folia de reis neste local não é uma atração turística, mas acaba por atrair viajantes diversos, como pesquisadores, curiosos, amigos e parentes. Água Limpa, aos meus olhos, era o típico lugar que pouca gente conhece e que pode ser vista como mais uma daquelas comunidades rurais dos sertões brasileiros. Porém, tem uma história narrada pelos mais velhos, que falam, esporadicamente, de uma ascendência quilombola e comunitária, sendo essa a maneira de identificação e de reconhecimento de sua população enquanto grupo.

Com nossa convivência, foi amadurecendo a ideia de fazer um filme documentário que resgatasse fragmentos da memória do grupo e pudesse registrar essa identidade cultural ligada ao território, que o grupo mantém, principalmente, através da tradicional festa de folia de Água Limpa. Mas esse desejo por um registro audiovisual vem de algum tempo. Todo ano, durante a folia, é comum ver algumas pessoas com câmeras filmadoras ou fotográficas em mãos para registrar momentos da peregrinação. LEITE (2008) realizou diversas fotografias na comunidade e, como me informou, devolvia esse material para eles, reunido em discos digitais de vídeo (DVDs) e distribuído entre as principais famílias da comunidade e entre os foliões. Desta maneira, o passo inicial para esse trabalho foi dado pela pesquisa mencionada acima e pela duradoura convivência desse pesquisador que dava esclarecimentos em torno da importância do filme para a comunidade¹⁸, que desejava o registro, sem necessariamente imaginá-lo na forma de documentário. A comunidade falava, como ouvi muitas vezes, da necessidade de um “DVD” que os mostrasse “falando”, “cantando”, “rezando”, coisa que a fotografia não permitia em termos de imagem em movimento e com som.

4.1.1 A FOLIA DE SANTOS REIS E ÁGUA LIMPA

¹⁸ Em meio a esse desejo do filme, havia outras questões que promoviam a necessidade de realização dele e que estão envolvidas em processos de mobilização política do grupo. Em 2005 a comunidade de Água Limpa foi considerada pela SUPPIR (Superintendência Estadual de Políticas para Promoção da Igualdade Racial) como uma comunidade remanescente de quilombo - título que confere a ela, numa primeira instância, a possibilidade de pleitear junto à Fundação Cultural Palmares o certificado de comunidade remanescente de quilombo. Como pude acompanhar, o pesquisador Antônio Ferreira Leite esclarecia também aos foliões a ação do IPHAN (Instituto Nacional do Patrimônio Histórico Nacional) de registrar expressões e manifestações culturais que constituem o patrimônio imaterial brasileiro. Para ambos os processos de reconhecimento mencionados acima, são importantes as referências em pesquisas acadêmicas e o filme documentário seria mais uma referência que poderia ajudar numa destas ações.

Mais do que outras datas comemorativas e feriados nacionais, a época de folia de reis é um momento importantíssimo para a comunidade de Água limpa, pois é quando seus moradores, ex-moradores, parentes e amigos podem se reunir para matar a saudade e cumprirem os votos aos Santos Reis (LEITE, 2008).

Ela acontece durante dez dias, geralmente entre os dias 27 de dezembro e 06 de janeiro do ano seguinte. Alguns dos foliões se reúnem primeiro na cidade de Goiás, na casa do embaixador da folia, Joaquim Corrêa da Silva, depois, vão para o local de saída da folia (que se modifica a cada ano). Após a meia noite, partem em peregrinação, é o giro da folia dentro da comunidade e nas suas redondezas, sendo quando visitam, de noite, várias casas da comunidade e repousam durante o dia nos chamados “pousos”- os lugares que abrigam os foliões desde a madrugada até o final da noite. Essa rotina dura até o décimo dia, quando chegam ao local final (que também se modifica a cada ano). Lá, encerram a peregrinação, rezando e cantando para o menino Jesus. No dia seguinte, mais pessoas se reúnem no local e a folia de reis termina com uma festança. Muitos dos foliões, principalmente os mais devotos, não fazem questão de participar dessa festa, por já terem realizado seu dever religioso e estarem muito cansados da viagem.

A cada ano, essa folia sofre duros golpes com a morte de foliões mais velhos. São estes foliões que detêm, em grande parte, os saberes e as narrativas da comunidade que é afetada também na sua tradição e vínculo com o território pelas migrações que ocorrem para a cidade, sem que haja satisfatoriamente a renovação de novos participantes interessados em assumir funções de responsabilidade na folia.



Figura 38 - Saída da Folia à Margem da Rodovia GO-164



Figura 39 - Pousos dos foliões em Água Limpa

A folia depende de iniciativas pessoais que estão acumuladas nas mãos de poucos que ficam sobrecarregados. Todo ano, para a realização da festa, os foliões, principalmente, o

embaixador, Joaquim Corrêa da Silva, têm dificuldades para arrecadar os donativos, já que as despesas dos pousos, ainda que de responsabilidade dos moradores da casa onde se realizam, às vezes, precisam de algum tipo de ajuda, pois muitos dos moradores têm dificuldades de recursos nesse sentido. Só para se ter uma ideia, nos pousos é oferecida comida durante todo o dia, com café da manhã, almoço, café da tarde e janta para um grande número de pessoas, além dos foliões que participam da festa. Além disso, ser pouso implica em outras providências que devem ser observadas, como a construção do rancho, local para abrigar os foliões, preparação do altar, etc. Tampouco é apenas o pouso a única dificuldade da festa, há ainda utensílios relacionados à organização dos foliões (transporte, instrumentos, vestimentas) e cuidados com a saúde.

Além destas dificuldades na realização da folia, alguns moradores de Água Limpa, em meio aos grandes fazendeiros da região, sofrem a pressão de ofertas de compra de suas propriedades ou necessitam trabalhar em grandes propriedades vizinhas por não conseguirem tirar o sustento da família na sua própria terra (LEITE, 2008). Na convivência com moradores mais velhos, é possível ouvir relatos constrangidos, que falam de grilagem de terra na região, intimidação e outros tipos de coação para venda a preços baratos.

Por esses e outros motivos, a comunidade, a cada ano, perde força na realização da folia. Assim, a folia tem ampliado seu giro para as vizinhanças da comunidade e feito pousos fora dela, o que não agrada a muito dos foliões que mantêm com o lugar uma relação simbólica e afetiva muito importante para o sentido que atribuem à folia.

Pelo que fui percebendo entre algumas lideranças, a folia e a história de sua origem pareciam ser os assuntos dos quais mais gostavam de falar. Assim, foram estas falas que indicaram o caminho para a construção do filme.

4.2 POSSIBILIDADES DE NARRATIVAS

A partir da convivência com a comunidade e influenciados pela pesquisa de LEITE (2008), chegamos a um argumento inicial para o documentário. Pensamos em fazer um filme que adentrasse o território da comunidade rural de Água Limpa, para registrar as lembranças de moradores e ex-moradores em torno da ascendência quilombola. Ela era, para nós, uma comunidade marcada pelo acesso a terra, pela resistência e pela permanência enquanto grupo que produz sua própria identidade cultural individual e coletiva. A folia de reis era uma destas manifestações, traduzindo essa identidade do grupo e nos atraía pela devoção e fé aos Três

Reis Santos que os foliões preservam. As narrativas dos mais velhos eram uma das maneiras de contar a história dessa comunidade e como são transmitidos e preservados seus saberes. Já vamos também discutir no documentário os motivos do fluxo migratório para a cidade em contrapartida ao retorno durante a época da Folia de Reis.

Em dezembro de 2008, com uma equipe pequena de três pessoas, uma câmera e um tripé pudemos realizar várias filmagens da festa, além de algumas entrevistas com foliões. Alguns dos foliões estavam tímidos e preferiram não falar de frente à câmera. Não tínhamos necessariamente um roteiro no papel, mas o argumento acima direcionava grande parte dos assuntos durante as conversas.

Buscávamos também, pelo menos em uma parte da entrevista, estimular uma *auto-mise-en-scène* dos personagens, para que eles contassem mais à vontade aquilo que desejavam. Todavia, já que estávamos na época da folia de reis, ela acabava por predominar enquanto tema e influenciava também na apresentação desses personagens como foliões.

Ainda assim, alguns desses contaram outras histórias e estórias, que, por sua vez, acentuaram uma diversidade de narrativas pessoais, com pontos de convergência quanto à folia e a comunidade de Água Limpa.

O resultado destes dias de filmagem foi um material com diversas narrativas destes foliões, com alguns problemas técnicos durante a captação, às vezes com baixa qualidade na imagem e excessos de ruído no som.

Mas não só isso, o material falava de muitas coisas e pude concluir, ao fazer a decupagem, que alguns dos apontamentos da pesquisa inicial de LEITE (2008) predominaram na nossa busca de assuntos durante as filmagens e abordagens. Isso acabava por gerar um descompasso entre essa pesquisa e o que colhíamos nas filmagens. Não porque a abordagem fosse equivocada, mas, principalmente, porque o documentário que havíamos proposto, ao ter que se sustentar apenas nos depoimentos dos foliões e moradores, não era capaz de obter os mesmos enunciados da dissertação - um texto feito sob uma perspectiva científica.

Essa busca do argumento poderia ser levada adiante, mas faltavam elementos visuais e narrativos dos entrevistados que se sustentassem a partir do material obtido durante as filmagens. Poderíamos até buscar direcionar o documentário para esse caminho de evidenciar nosso argumento e, para isso, creio que deveriam ser feitas novas entrevistas, planejar melhor as questões e editar todas estas entrevistas visando à construção do argumento ora desejado. Mas não era bem isso que procurava buscar para a realização do documentário.

O nosso conhecimento prévio sobre a comunidade antes da filmagem não foi usado da melhor maneira, em partes, direcionou bastante as entrevistas (realizadas na parceria com Antônio Ferreira Leite) e também acabou por inibir uma satisfatória *auto-mise-en-scènes* dos personagens em certos momentos das entrevistas. Mas é possível fazer essa autocrítica somente hoje, após todo esse processo de realização, até mesmo por atingir, na minha abordagem teórica, uma compreensão dos procedimentos e idealizações relacionados à prática do cinema documentário.

Lembro-me de Eduardo Coutinho (2004) quando ele cita Walter Benjamin, na III Conferência Internacional do Documentário. “Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada”. A citação serve como uma pista da prática de seu cinema, que se apóia no encontro e nas entrevistas como procedimentos para elaboração da narrativa que se desenvolve, sobretudo tendo em vista o protagonismo do sujeito filmado e a interpelação do cineasta.

Posso compartilhar desse sentimento de que, para adentrar e estimular a *auto-mise-en-scène* do personagem, é preciso esvaziar-se, antes, do que se acredita saber sobre ele, a fim de encontrar nele outras coisas além do esperado e do habitual. Do contrário, a interpelação enfraquece essa *auto-mise-en-scène* e pode resultar em um predomínio de um tema instigante para o entrevistador em detrimento do que seja mais importante para seu entrevistado.

A nossa familiaridade como pesquisadores e com as pessoas da comunidade, conforme acreditávamos, era um aspecto que poderia ajudar a extrair as histórias e dar uma densidade às narrativas. Isso de fato acontecia, mas, ao mesmo tempo, o material bruto do filme caminhava em direções distintas: para a busca de uma argumentação respaldada a partir de uma pesquisa e para o estímulo a um *auto-mise-en-scène* dos personagens para que, só a partir disso, pudéssemos criar o filme.

Assim, acabei por entrar num impasse de como montar esse material. Mesmo tendo histórias e narrativas pessoais interessantes, era um problema a questão de como incorporá-las ao filme. Isso não foi resolvido nesse primeiro momento. E logo na tentativa de editar o filme, era difícil encontrar um caminho que resultasse numa narrativa condizente.

Cheguei a cogitar a possibilidade de um filme dispositivo, centrado na vivência durante os dez dias de folia de reis. Em primeira pessoa, esse filme ia partir da minha experiência para fazer asserções em torno da comunidade e, principalmente, da peregrinação.

Seria um fio condutor possível como solução para desenvolver uma narrativa que se sustentasse nessa imersão na comunidade e nas/pelas pessoas que participam da folia. Centrando o filme nessa vivência, as coisas que aconteceram e foram registradas ao longo dos dias, pensei, seriam os recortes narrativos para o documentário.

Passei a cogitar isso tendo em vista a vivência anterior de um ano antes, em que pude andar com os foliões ao longo da noite e da madrugada pelo cerrado, fazendo a peregrinação da folia, com muito canto, reza e catira. Então, descobri o potencial para um filme a partir desse percurso. Era incrível como só descansavam umas poucas horas na manhã seguinte, em redes colocadas debaixo de árvores e nos currais dos sítios. Depois, estavam dispostos a continuar rezando e, mais tarde, novamente, a peregrinação. Essa experiência, para mim, havia sido muito marcante pela devoção e fé que os foliões mostram. Aconteciam coisas muito interessantes ao longo do percurso e só quem estava lá poderia ver para crer, como, por exemplo, o fato da bandeira dos Santos Reis nunca ser molhada, ainda que estivesse chovendo.

Poderia ser este um caminho para esse documentário, mas não havia pensado nisso antes de realizar as primeiras filmagens e entrevistas. Vivenciei tudo isso sem ter condição de filmar. E quando a ideia tomou corpo, parecia ser tarde demais para ser um filme dispositivo centrado na experiência. A experiência já tinha ocorrido e o documentário baseado na pesquisa já havia começado.

A ideia de dispositivo busca estabelecer regras a partir das quais se farão as filmagens, e o resultado, espera-se que seja o fruto desse dispositivo. Fazê-lo parecia uma contradição à ideia de chegar esvaziado antes da experiência. Outras dificuldades para tal estavam colocadas, como permanecer durante dez dias em um local sem condição de dormir adequadamente ainda que por pouco tempo; como andar com equipamentos de filmagem, enfrentando condições duras no terreno, o clima chuvoso do lugar e o fato de muitas localidades do giro não terem eletricidade para alimentar os equipamentos; sem contar que os foliões gostam de chegar aos pousos e visitas em meio à escuridão e no silêncio. Todas as condições e possibilidades foram desanimando essa alternativa de narrativa.

Por outro lado, já havia se criado uma expectativa dos moradores em relação ao filme. Não seria bom, também, que isso fosse modificado tão bruscamente. Buscávamos fundamentalmente as pessoas e o que elas pudessem expressar para o filme e, talvez, um filme em primeira pessoa não fosse capaz de alcançar essa expectativa já criada. Esse projeto poderia acabar sendo muito destoante do que havia acontecido antes.

Assim, voltei ao material e, diante do predomínio da folia enquanto tema, era preciso escutar ainda mais o que diziam sobre ela e encontrar pontos que permitissem a construção de uma narrativa.

Antes disso, havíamos feito, em maio de 2009, na cidade de Goiás, algumas entrevistas com algumas das pessoas responsáveis pela folia, que, mesmo não residindo mais em Água Limpa, mantêm um forte vínculo afetivo com o lugar, principalmente relacionado à devoção aos Três Reis Santos e ao dever na realização da folia.

Fizemos o filme com essas entrevistas, com imagens da folia de Água Limpa 2008/2009 e com os preparativos e início da folia 2009/2010. Nesse percurso de filmagens, a família dos Corrêa da Silva acabou tendo um destaque no material filmado e foi a partir desses relatos que compreendemos a origem da folia e a sua preservação. Como uma maneira de não desperdiçar as várias horas de filmagem que fizemos para este trabalho e até mesmo para satisfazer, em parte, o desejo dos foliões, entregamos a eles e a algumas famílias da comunidade, um registro em DVD que traz depoimentos de todos os entrevistados durante a folia e também parte do desenrolar da festa, com rezas, catiras e alguns pousos. Depois disso, tivemos também uma maior liberdade para a criação desse filme, resolvendo a expectativa criada na comunidade em torno do DVD, já que filmamos e entregamos as lembranças audiovisuais da folia para estas pessoas.

4.3 O FILME “OS CORRÊA DA SILVA E SANTOS REIS”

Conforme várias pessoas relatam na comunidade, foi Ingrácio Correia da Silva, já falecido, pai de Joaquim Corrêa da Silva, quem hasteou a bandeira de Folia de Santos Reis e deu origem à folia na comunidade, é claro que com a participação de seus familiares e outros foliões. Seu Joaquim assumiu de seu pai essa responsabilidade, sendo, hoje, o embaixador da folia, continuando a tradição no lugar. Não apenas isso, Joaquim é um folião desde criança, foi um menino cantador, e leva a folia adiante como uma das maiores missões de sua vida. Foquei a folia a partir de sua perspectiva e também de Cecília Corrêa da Silva, que aprendeu, com seu avô Ingrácio, os cantos e rezas da folia. Tanto pela importância que assumem na folia, quanto pelo que obtivemos no material filmado, a narrativa dos dois possibilitava a construção de um documentário centrado em suas experiências e relatos sobre a devoção.

Seu Joaquim (Fig. 40) desde o começo, quando passei a conviver com a comunidade, apresentou-se como a autoridade máxima para falar da folia, demonstrando bastante

conhecimento do que faziam e da história da folia na região. De sua grande responsabilidade na folia, deriva muito trabalho e dedicação durante todo o ano para conseguir realizá-la. Seu Joaquim é aposentado e vive na cidade de Goiás. Um dos seus filhos, José Corrêa da Silva, casado, militar do corpo de bombeiros, mesmo estando em Goiânia, um pouco mais distante de Água Limpa, ajuda bastante seu pai na realização da festa. Por isso fui atrás dele para entrevistá-lo, já que, além de seu esforço como um folião, ele pode ser um dos futuros sucessores do pai na folia.

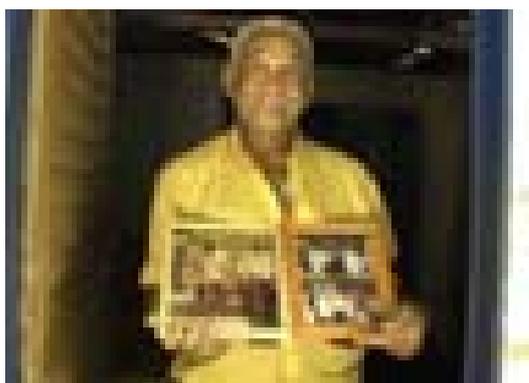


Figura 40 - Joaquim Corrêa da Silva

Dona Cecília (Fig. 41), sobrinha de Seu Joaquim, foi quem recebeu a incumbência de seu avô Ingrácio de aprender as rezas e os cantos, alguns destes entoados em latim, o que remete a um tempo de um catolicismo popular de raízes antigas. Ela guarda uma forte lembrança de seu avô na missão de ensiná-la. História que a comove e que está relatada no filme.



Figura 41 – Cecília Corrêa da Silva

Aos poucos, na montagem, alguns integrantes da família dos Corrêa da Silva foram sendo nosso principal foco de abordagem, e isso foi definido pela minha percepção diante do material filmado.

Dona Julieta Corrêa da Silva, outra entrevistada, vive ainda em Água Limpa e todo ano recebe na sua casa, para uma visita ou para um pouso, os foliões durante o giro. Ela, como quase todos na região, realiza votos aos três reis santos e cumpre os votos quando tem a necessidade ou a emergência contemplada por eles.

A família dos Corrêa da Silva tem muitos membros e, por isso, poderiam haver outros entrevistados no filme que compartilham dessa fé e têm sua obrigação durante a folia. Mas com os que já havíamos selecionado foi possível montar esse filme. É importante também ressaltar as outras várias famílias que também vivem em Água Limpa e nas redondezas e que também mostram devoção aos três reis santos, além de participarem ativamente da folia. Algumas destas pessoas foram até entrevistadas, ainda que não tenham entrado no filme pelo motivo da narrativa que propusemos.

Assim, voltamos para a busca de uma significação condizente com o desejo de contar, no filme, como essa família vivencia a folia, como são guardiões dessa tradição e de seus saberes. Ao mesmo tempo, busquei valorizar na montagem cenas que tivessem um desenrolar narrativo mais longo e pudessem fortalecer a noção de transcorrer da tomada, em planos que a caracterizassem mais profundamente, para encontrar elementos capazes de fomentar ainda mais a nossa discussão em torno da enunciação no cinema documentário e a própria interação entre os personagens e a equipe do filme.

Na montagem final do filme, ficaram somente entrevistas e trechos delas que fossem condizentes para a relação dos Corrêa da Silva com os Santos Reis.

O documentário desenvolve sua narrativa a partir das vozes de alguns membros dessa família e fragmentos do transcorrer da folia. Para cada situação de tomada com personagens que vemos no filme, não fazemos necessariamente uma contextualização de aproximação nossa em relação a eles. Quem assiste o filme está diretamente imerso no transcorrer de alguma ação da folia ou de alguma entrevista, e é por meio disso que são apresentadas as narrativas dos personagens que se relacionam com a realização da folia, devoção aos três reis santos e relatos ligados a essa fé. A montagem do filme é que permite a ênfase dessa maneira, mas, é claro, partindo da constatação de que a fé e a dedicação à folia é algo muito forte na vida dos Corrêa da Silva que estão no filme.

Utilizei, no filme, um recurso de montagem em que se sobrepõe, num certo ponto de uma cena, uma outra imagem à tomada em questão, que tem sua continuidade mantida pela voz do personagem. Foi uma maneira que encontrei para dar um pouco mais de dinamismo ao filme. Contudo, procurei desenvolver, adiante na narrativa, a continuação também dessa outra imagem de cobertura no momento em que ela vem a primeiro plano, tanto em imagem como em som; o que, no meu entender, não prejudica a dimensão da tomada da imagem-câmera no documentário e ainda busca promover saltos espaciais que relatam esse transcorrer do trabalho para o filme, que é fundido no momento da montagem, quando se tem que aglutinar e eliminar várias cenas para se ter o filme.

Numa destas montagens, temos um trecho da entrevista em que seu Joaquim narra a origem e as lembranças que tem da folia em Água Limpa. Em meio à imagem de Seu Joaquim narrando, ilustramos a folia, apresentando a tomada da chegada dos foliões com a bandeira dos Santos (Fig. 42). Essa tomada que ilustra a fala de Seu Joaquim vai para o primeiro plano logo após o término de sua fala, quando temos uma cena com câmera na mão e tremida que acompanha o transcorrer da folia e os devotos cantando, inclusive com a manutenção da tomada no filme, mesmo ela contendo uma falha durante a captação em vídeo.



Figura 42 – Seu Joaquim em entrevista e Procissão da Folia

Durante as filmagens, acumulei a função de dirigir o filme e, ao mesmo tempo, operar a câmera, já que nossa equipe era super reduzida. Com apenas uma câmera durante as entrevistas, não me atentei tanto em registrar em imagem a equipe do filme trabalhando e, é claro, a minha intervenção como diretor, principalmente nos momentos de encontro e intervenção na narrativa com perguntas e comentários junto ao entrevistado. Ainda assim, pudemos ressaltar, de outra maneira, a interação da equipe do filme com os sujeitos

entrevistados, por meios de nossas vozes que demarcam a interlocução com eles. Para as entrevistas, eu contava também com a participação de Antônio Ferreira Leite e, por isso, em algumas tomadas sua presença é captada em imagem, além de voz. Nestes momentos de interlocução, nossas vozes revezavam e, vendo hoje o filme, sinto que ficou uma lacuna de imagens-câmera em que houvesse a identificação do corpo e da voz dos entrevistadores. Já minha imagem não pôde ser incluída no filme, mesmo tendo um único momento em que sou filmado por um assistente ao chegar na casa de José Corrêa da Silva para entrevista (Fig. 16). Penso que também não faria sentido incluir uma imagem no filme com o intuito apenas de tentar ser auto-reflexivo. Analisei na montagem a importância da tomada para a construção e continuidade na narrativa e sua significação.



Figura 43- Dona Cecília e Antônio Leite



Figura 44 – José Corrêa da Silva e Douglas Silva (à direita)

Sobre nossas vozes, também devo dizer que para muitas das perguntas feitas, já sabíamos mais ou menos o que íamos obter como resposta. É claro que muitas vezes fomos surpreendidos. Fazíamos isso para ter a informação no filme, o conhecimento prévio nesse instante é uma questão que requer posicionamento e reflexão de como lidar com ele. Em um destes momentos, pergunto a Seu Joaquim sobre a folia de reis girar somente de noite, se isso tem a ver com a peregrinação dos três reis do oriente que iam ao encontro do menino Jesus e viajavam de noite para não serem notados. “Sim, tem a ver (...)” - seu Joaquim explica do seu jeito, no transcorrer da tomada, esse critério da viagem também presente na folia de Água Limpa.

Analisando o sujeito-da-câmera a partir da teoria de Fernão Ramos (2005 e 2008), e reflexionando sobre ele no filme, que, no caso, somos nós, fomos sujeitos que, na sua tipologia, estão próximos de um sujeito-da-câmera intervencionista, já que pudemos interferir

nos acontecimentos e deixar nossas pegadas no filme¹⁹. A câmera na mão, a imagem tremida, o uso do plano-sequência e a interlocução nas entrevistas acentuam esse tipo de presença da equipe. Mas não caminhamos para um sujeito intervencionista que chega a ponto de tornar-se personagem central na narrativa. Nossa presença é um pouco tímida e faltava uma melhor habilidade no lidar com o encontro diante da câmera, embora não deixando de ser notada e inscrita como foi. Nem sequer somos identificados dentro do filme e isso apagou um sinal forte da intervenção e também do sujeito-da-câmera que poderia chegar a ser um sujeito que se mostra para acentuar o seu papel como agente que procura a narrativa e tem um elo com seu tema. Em nosso caso, ele que poderia ter sido a convivência e a pesquisa desenvolvida na comunidade.

Também há de se dizer que não foi planejada tal inserção a esse ponto, até porque essa prática exige uma experiência e uma melhor compreensão de procedimentos de filmagem e intervenção. Mas, ficando como ficou a imagem-câmera, na sua fôrma reflexa, reportando para esse universo de fé dos Corrêa da Silva, a interação é um elemento secundário na narrativa, embora seja o pilar central de todo filme.

Há alguns momentos que me chamaram bastante a atenção, pois os entrevistados pareciam atingir um comportamento mais à vontade diante da câmera e da equipe do filme, principalmente depois de terminado o momento mais formal da entrevista, que é quando estavam sentados, sendo filmados a partir de uma câmera posta no tripé e sendo a quem se dirigiam toda a atenção e as perguntas. Nestes momentos posteriores, eles pareciam estar mais livres para fazer as narrativas e também acredito que absorviam um pouco das ideias do filme e, dessa maneira, chegavam a falar de coisas que haviam esquecido ou mesmo contavam novamente, dando mais detalhes.

Sendo um documentário de curta metragem cujo foco parte de uma ideia obtida da percepção sobre o material bruto, outras cenas em que nossos personagens falam de outros temas foram também deixadas de lado. E não sei exatamente a que ponto esse deixar de lado dificulta ou impede um aprofundamento da *mise-en-scène* dos personagens em uma prática que se volta para o que estes sujeitos gravam diante do olhar da câmera. Por isso há, também

¹⁹ Sobre o sujeito-da-câmera, é importante ressaltar que, na Teoria desenvolvida por Fernão Ramos (2008), este sujeito só tem essa qualificação de comportamento, na fruição documentária, momento que o espectador interage com o filme e, pela tomada da imagem-câmera, na sua fôrma reflexa, salta, metaforicamente, como ele diz, para a situação de transcorrer da tomada. Portanto, quando falo dessa tipologia do sujeito em nosso filme, o faço de um lugar não muito cabível para a sua teoria, já que me reporto à experiência de quem vivenciou a realização empírica de fato. Aqui, isso só é possível, não sendo muito fiel ao seu critério de análise, pelo menos nesse momento do texto.

na narrativa, poucos personagens, em relação ao grande número de entrevistados que temos no material bruto. Ao reduzir o número de personagens apresentados, pudemos acentuar com planos sequências o transcorrer de suas apresentações diante da câmera, o que acaba por valorizar, no filme, os impasses e ações sobre o que dizer e como se comportam em tal momento, além de nossas próprias pegadas deixadas nele.

CONCLUSÃO

Os caminhos dessa dissertação, colocados à prova tanto em corpo teórico, quanto em análise e realização, nos levaram a uma compreensão do filme documentário na perspectiva da enunciação desse cinema, vista por nós, na dimensão da imagem-câmera e pelo encontro que é possível de se perceber em tal dimensão, a *mise-en-scène* documentária, que envolve dois pólos distintos, pelo menos tradicionalmente diferentes: de um lado, cineasta e equipe do filme (sujeitos-da-câmera), e, do outro lado, sujeitos filmados (personagens).

A ideia de imagem-câmera, com todas as características que a preenchem a partir da teoria de Fernão Ramos (2005 e 2008), foi um conceito incorporado em nosso desenvolvimento sobre a enunciação documentária, ao colocarmos em foco a prática do documentário em termos, considerados por nós, compatíveis ao que se vivencia nesse cinema, tanto na sua realização como na fruição documentária.

A noção de tomada é o que permite que essa imagem-câmera do filme não seja vista apenas dentro de unidade simplificada, como acontece ao voltar à atenção para a noção de composição de plano, e sim, como elemento capaz de trazer o transcorrer do mundo vivido e as pessoas filmadas, o que fortalece seu uso dentro de um transcorrer capaz de fazer emergir, dessa situação de filmagem, enunciados que vão construir a narrativa do filme, ou seja, o próprio processo de enunciação.

A fôrma reflexa da câmera, por sua vez, é o que permite, em termos plásticos, que a imagem-câmera seja vista em referência ao contexto do mundo vivido, com o diferencial de ser inscrito nele mesmo, aspecto garantidor da singularidade da imagem do documentário para além de seu controle plástico e de movimentos de câmera previamente definidos pelo fotógrafo.

Tomada e fôrma reflexa da imagem-câmera fortalecem uma abordagem de análise que busca ir além de questões plásticas e cinemáticas, tão frequentemente encaradas como fundamentais na significação do cinema. Quando se monta um documentário, espera-se que uma imagem tenha a capacidade de trazer consigo enunciados do mundo vivido, afinados para a construção da narrativa. Diga-se de passagem, uma imagem no documentário se sustenta pelo teor de informação, mesmo que “peque” tecnicamente falando.

Naturalmente nas diferentes práticas do cinema documentário, além da imagem-câmera, vão existir diversos recursos que auxiliam na constituição dos enunciados. São

recursos textuais, visuais e sonoros como a iconografia, voz-over, títulos, créditos, música, entre muitos outros. Podemos dizer que o leque de possibilidades está aberto, apesar de nossa ênfase na dissertação ter sido a dimensão enunciativa da imagem-câmera.

Ao tratar da enunciação no documentário, estávamos sendo atraídos por uma questão instigante relacionada a esse fenômeno da comunicação documentária em alguns pontos sintetizados na ideia de reflexividade. Esta noção no documentário, difícil de ser demarcada precisamente na enunciação e na narrativa, está relacionada a vários procedimentos e técnicas capazes de reforçar a reflexão do espectador. Mesmo partindo de um estilo - busca estética, postura política, procedimento, etc - a ideia de reflexividade no documentário quebra barreiras desse tipo para se tornar um elemento subentendido na relação com o espectador, que, ao conhecer um pouco da tradição do gênero, tem capacidade para perceber e, portanto, reflexionar à sua maneira sobre a intervenção que o cinema ousa fazer no mundo vivido sob o escudo do chamado cinema documentário.

Ao longo dessa tradição desse cinema, se pode observar, desde uma busca por eficiência e precisão nos enunciados, vista nos documentários clássicos, até o domínio da reflexividade, que, podemos dizer, trouxe um risco oposto ao do papel ideológico atribuído ao documentário clássico, que é o do relativismo absoluto, fruto de uma exarcebada postura reflexiva que desvenda qualquer forma de engajamento com possibilidade de inibir o surgimento de uma perspectiva política ousada, uma verdade para um contexto.

Estes riscos acompanham a realização de um filme documentário e são, ademais, os extremos do que poderíamos dizer sobre a enunciação levada a cabo, seja no desejo de uma prática discursiva de ocultação e univocidade, seja no desejo de uma prática reflexiva e polissêmica no filme documentário, que são, de toda forma, tratamentos criativos da realidade na perspectiva de um cineasta que busca interagir com esse mundo, enfatizando tal interação ou não.

Falamos, no início dessa conclusão, dos pólos distintos que se encontram na *mise-en-scène* documentária. Todavia, chega-se ao ponto em que estes pólos se fundem em alguns documentários em primeira pessoa – quando o sujeito filmado e o personagem central é, ele mesmo, o sujeito-da-câmera, o sujeito que enuncia, como é o caso de documentários que foram citados e analisados nessa dissertação.

Eduardo Coutinho, em o “Princípio e Fim”, na sua busca por pessoas que contem histórias, em um lugar do sertão da Paraíba, transfere a ênfase da narrativa para esse desafio

posto na questão da enunciação, que o filme utiliza como fio condutor. Sem pesquisa prévia, se aventurando na busca de lugares onde encontrar estas pessoas, o cineasta faz sua tentativa de um filme franco no seu processo de realização e, ao mesmo tempo, sua tentativa de encontrar um equilíbrio, com a finalidade enunciativa despreocupada de maiores implicações sobre as histórias pessoais como resultado obtido.

João Moreira Salles, em seu filme “Santiago”, enuncia com uma voz emprestada de seu irmão, para dizer coisas muito pessoais e reveladoras sobre o filme que tentou fazer com o mordomo de sua família. As tomadas originais desse documentário são como cicatrizes de seu cinema passado, que ele agora busca re-significar, trazendo as subjetividades passadas e envolvidas no re-encontro com o seu sujeito filmado, já falecido.

Já Kiko Goifman, com seu filme de busca, com o dispositivo de 33 dias de filmagens, alimenta o cinema documentário no seu “trunfo” com a ficção, ao gerar situações inusitadas e pouco prováveis para quem realiza um documentário. Saber sobre a identidade de sua mãe biológica é o pretexto para o filme, sem que esse pretexto deixe de ser uma questão pessoal carregada de emoções e capaz de trazer à tona circunstâncias do mundo vivido que singularizam seu evento único.

Se, no início da pesquisa, havia muitas dúvidas sobre o que era fazer o filme documentário em relação à dissertação e o desafio deslocado para a tarefa de realizá-lo, ao final, com toda a dificuldade de fazê-lo, soubemos aproveitar como uma maneira de aprofundar ainda mais o conhecimento sobre a enunciação nesse cinema que apresentamos e discutimos nessa dissertação de diferentes maneiras. Fazê-lo também foi um ponto de relativização em torno da prática do documentário ao considerar as variáveis que se relacionam a qualquer realização, não sendo ela vista apenas como um fazer que depende somente de um artista e de sua técnica, mas também que depende dessa sua matéria prima ligada ao mundo vivido que oferece seus desafios próprios para ser vista como filme.

O cinema documentário que essa dissertação buscou trazer para a discussão tira sua força das estratégias de pôr em perspectiva o real, parafraseando Serge Daney (2007), “o que não ocorre duas vezes”. O encontro no filme documentário, a partir da situação da tomada, reforça a singularidade do evento que é fazer um filme e seria aquilo que ora atribuímos como o mais belo e profundo deste cinema. O desenrolar do tempo, visto na tradição documentária, traz sempre novas maneiras de lidar com as questões éticas e artísticas desse cinema. Questões que, nesse caso, estão muito próximas uma da outra, pois é quase insustentável falar de um fazer documentário sem pensar no que é trazer alguém ou algo do mundo vivido para um

filme. Uma pura e simples experiência cinematográfica não é bem o que se tem como valorização na interação com sujeitos desse mundo.

O mais importante em nosso caso foi ter todo o processo da dissertação em vista, sem ter uma fórmula ou um projeto inicial capaz de ditar os caminhos que esse trabalho seguiria. Tal aspecto se entrelaça ao nosso próprio fazer cinema documentário, que tira de supostas fraquezas, forças para se sustentar no seu movimento de evento único e, portanto, com ineditismo, com problemas na forma de dizer algo e que se arrisca no desafio de descobrir soluções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BALAZS, Béla. “Subjetividade do Objeto”. In: XAVIER Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** ; Rio de Janeiro,RJ: Paz e Terra, 1977, pp. 97-99

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações** Lisboa: ed. Relógio D"água, 1991.

BERNADET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____ “Documentário de Busca: 33 e *Passaporte Húngaro*”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2005, pp. 142-156

_____ “O golpe do making of”. In: **Blog de Jean Claude Bernadet**. Disponível em <<http://jcbernardet.blog.uol.com.br>>. Acesso em 15 abr 2009.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder: A Inocência perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário**. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. “O sujeito (extra) ordinário” In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naif, 2005, pp. 96-141.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DANEY, Serge. **A Rampa: Cahiers du cinéma, 1970: Serge Daney**. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://filoesco.unb.br/foucault/artigos.html>>. Acesso em 20 set. 2009.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix. s.d.

LEITE, Antônio Ferreira. **Giros e Pousos, Moradores e Foliões: Identidade Territorial e Mobilidade Espacial na Folia de Reis da "Comunidade Negra Rural de Água Limpa"** (dissertação). Instituto de Estudos Sócio Ambientais. Universidade Federal de Goiás. 2008.

LINS, Consuelo. “O Filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo”. In: Vários Autores. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural. pp 44-51

MARCIUS, Freire “Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário”. In: **Revista Digital de Cinema, Doc On-line**, nº 03, Dezembro 2007, (p. 55-66). Disponível em <<http://www.doc.ubi.pt>>. Acesso em 30 set 2010.

MARTINS, Raimundo. “Sobre textos e contextos da cultura visual”. In: **Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**, nº 1 e 2, Vol. 04, Jan/Jun e Jul/Dez 2006, pp. 5-11.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional, Volume II**. São Paulo: Senac, 2005, pp. 47-67.

_____ **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

_____ “A cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional, Volume II.** São Paulo: Senac, 2005, pp. 47-67.

_____ “O cinema verdade no Brasil”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação.** São Paulo: Summus, 2004. pp. 81-96.

RENOV, Michel. “Investigando o Sujeito: uma introdução”. Tradução Magda Lopes. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naif, 2005. pp. 236-257

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa.** Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do Cinema.** Tradução Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

_____ **O espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação.** São Paulo: Summus, 2004. pp. 29-67.

TELLES, Andrés Di. “O documentário e eu”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac Naif, 2005. pp. 69-81.

VERTOV, Dziga. “Resolução do Conselho dos Três (10/04/23). In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência ;** Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1977, pp.252-259.

XAVIER, Ismail. **O Cinema no Século.** Rio de Janeiro. Imago. 1996