

Documentários brasileiros contemporâneos: do saber do outro a um outro saber

Sabrina Thompson

Por algum tempo, o estilo do cinema documental brasileiro foi associado ao saber escolar ou ao saber erudito formal, sendo inclusive utilizado, em meados das décadas de 40 e 50, como "instrumento didático" no ensino da era Vargas. Grande parte desses documentários era associada ao saber sociológico ou antropológico, em que a alteridade em questão era de fato "objeto" de um saber formulado por um outro, detentor de uma verdade científica ou estatística. O sujeito, ou a cultura "retratada", não falava por si, ou seja, não tinha literalmente voz para se comunicar com o espectador. Sob um português castiço, polido e pronunciado de acordo com rígidas normas da língua, perfilava-se o saber exposto sobre o tema em questão. Em linguagem cinematográfica, essa modalidade narrativa é chamada tecnicamente de voz off¹, também conhecida, não por acaso, como "voz de Deus" pois, na maioria das vezes, a voz presentificada nos documentários não tem um sujeito que lhe faça equivalência ressoando, desta forma, como detentora da "pura verdade".

A voz off é transcendente e representa um poder de dispor da imagem e do que ela reflete. Em essência ela é esse suposto saber (...) a voz torna-se encarregada não de manifestar a heterogeneidade na tela cinematográfica, mas sim, de dominar, de fixar pelo saber (...) Assim, o gozo do cinema é abordado na vertente desse gozo fálico².

No contemporâneo essa modalidade narrativa parece ceder lugar a uma gradativa aproximação com o sujeito

retratado: grandes questões sociais, por exemplo, são atualmente retratadas a partir da visão singular de uma dada subjetividade. A "voz de Deus" lentamente encontra corporeidade no sujeito do entrevistado e, mais humildemente, cineastas e documentaristas polarizam a questão da verdade. Aceitam-na como parcial, subjetiva e embrenhada por toda sorte de combinatórias sociais e históricas, que constituem o grande outro cultural de referência do sujeito entrevistado³. O que interessa parece não ser mais o verdadeiro em si, mas como determinada subjetividade narra aspectos de sua vida da forma mais singular possível. A proposta deste texto é encontrar, nas tendências éticas do cinema documentário contemporâneo, traços que possam dialogar com essa suposta invenção que permeia a narrativa fílmica do cinema documental.

Na voz do Outro a alienação da subjetividade

Praticamente durante quase toda a década de 60 e 70, encontramos no cinema documentário brasileiro o que Jean-Claude Bernardet cunhou como modelo sociológico de cinema documentário. O modelo sociológico consiste numa apresentação do tema abordado de forma neutra, sem qualquer implicação subjetiva, na maioria das vezes fazendo uso do recurso da "voz de Deus":

O discurso é coeso, não se contradiz, não se nega em momento algum, fecha-se sobre si mesmo, as linhas anunciadas foram desenvolvidas, nada ficou em suspenso. A não contradição do discurso faz com que não haja contradição entre discurso e real⁴, já que o real foi construído para servir o discurso, numa operação tautológica⁵.

Neste modelo, ao sujeito, objeto literal do tema apresentado, poucas vezes é dada a palavra. Planos inteiros, onde os sujeitos em questão são retratados,

servem como uma espécie de comprovação do que diz o narrador. Ou seja, segundo opções de edição, em *Viramundo* (1965), por exemplo, quando o narrador em voz off diz: "Todo ano milhares de retirantes nordestinos chegam até a capital de São Paulo", na imagem equivalente vemos uma cena repleta de sujeitos anônimos desembarcando nas ferrovias paulistanas. A imagem inserida serve apenas como "ilustração" da verdade enunciada, sem qualquer condição de dizer algo por si própria. Sujeitos são apreendidos como "certa classe anônima de retirantes nordestinos", não existe a presença de uma particularidade⁶. A subtração da singularidade para a constituição de um determinado "tipo" social (retirantes, no caso de *Viramundo*) serve à comprovação da suposta verdade enunciada pelo outro em que, às custas de sua afirmação, vemos elidir a possibilidade de uma apreensão de sujeito que possa transmitir de modo mais sensível certa posição subjetiva, sentimentos ou angústias de um determinado personagem.

Caímos então numa espécie de generalização alienante, na qual o sujeito do desejo parece estar completamente eclipsado.

Na teoria lacaniana encontramos um conceito precioso no que tange as definições para o objeto voz. O objeto voz, para Lacan, situa-se como objeto causa de desejo e não necessariamente se confunde com a fala (com o som emitido pela boca). No caso do cinema, é o que nele se ouve para além do que se diz, ou seja, o que se escuta no filme sob uma via pulsional e não somente com os órgãos de sentido (audição, no caso).

Ainda que a linguagem áudio visual torne o filme mais facilmente acessível (...) verifico que, na verdade, instala-se um processo sem ouvidos para os sons, ao mesmo tempo perceptivo e fantasmagórico. Por isso, o ouvido não se contenta com o que ouve⁷.

Na teoria lacaniana o objeto voz⁸ recebe a conotação de uma certa estranheza quase "fantasmagórica". Lacan retoma a constituição do sujeito para situar a voz no campo do evanescente, daquilo que escapa a uma apreensão. O sujeito pode, dessa forma, ouvir a voz "vinda de todos os lados" mesmo sem encontrar-lhe um sujeito de equivalência, (a voz pode vir por trás do sujeito, por exemplo) ressoando assim como pura voz, que ao mesmo tempo é escutada pelo sujeito e o escuta, operando nesse momento lógico como a voz do "supereu", que marca as interdições ao sujeito. Não por acaso, grande parte dos delírios paranoicos irão se configurar como delírios de "ouvir vozes": marca inicial do sujeito na sua relação com os objetos do mundo, intermediadas pelo objeto voz. A voz é pois objeto invocante, que invoca uma existência do desejo.

O cinema ressoa, mas a voz é silêncio, trata-se de uma outra dimensão da voz: o instante de escutar, atribuo a esse instante a função de luminar, explicativo do instante de criação, em um vislumbre do interior. Por isso chamo o cinema de *voz na luz*⁹.

O documentário *Histórias de Morar e Demolições* (2007) parece ilustrativo dessa concepção da voz para além da fala, situando-se num momento lógico de silenciar o audível. O documentário retrata a história de várias famílias da grande São Paulo que estão com suas casas em vias de serem demolidas para a construção de prédios. A temática narrativa central do documentário configura-se como a verticalização da cidade e as consequências nas "histórias de morar" de seus personagens. A câmera, perscrutadora, parece tatear os locais mais sutis, para revelar formas de se viver. São feitos longos planos dos assoalhos (alguns quebrados), das rachaduras nas paredes e de goteiras. A maior parte desses planos é silenciosa, revelando dessa forma traços do efeito do corpo sob a mobília das casas, locais utilizados e gastos com o tempo,

traços de uma memória que se encontra "corporificada" numa casa que, portanto, pode ser ouvida. Uma das personagens entrevistadas relembra o pai, sentado em uma cadeira de balanço: na imagem equivalente vemos a própria cadeira, em close, provavelmente no local onde o pai apoiava o peso do seu corpo. A imagem fala para além do que é dito, ouve-se, talvez, a voz pulsional do documentário em traços de sua delicadeza.

Ouvir contar, apreensão de certo esvaziamento de sentido: de restos se faz a ética do documentário contemporâneo?

Com as influências interdisciplinares da história oral, da psicanálise e de elementos atuais da arte e da antropologia, o novo cinema documentário vem questionando não só sua ética na relação com os sujeitos abordados, como também sua estética. Novos paradigmas vêm se aliando ao questionamento do cinema e, a partir disso, temos o que parece ser a construção de um cinema esvaziado de um sentido pleno, mais dócil à escuta do outro e, portanto, mais poético, por não primar por um sentido único.

Numa entrevista em história oral há uma vivacidade, um tom especial, característico de documentos pessoais. É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular, um sujeito que efetivamente viveu¹⁰.

A verdade, entendida no documentário atual como parcial, parece ser insinuada. A narrativa é esvaziada e presente somente quando necessária. Finalmente, existe uma corrente de cineastas que parecem ter entendido que palavra demais é falatório e que a sutileza revela, toca discretamente na verdade (sempre fictícia até mesmo no cinema, onde a ficção é o pressuposto)¹¹.

O entrelaçamento do cinema documentário com a vídeo arte também constitui uma interface curiosa, que nos leva muitas vezes ao vestígio de um olhar, ou ao que sobrou de uma determinada cena. Na maior parte das vezes, o olhar do documentário vídeo arte tangencia o objeto sem "encará-lo" de frente. Suporta longos silêncios, cenas vazias, determinados traços físicos de seus personagens, entre outras possibilidades.

Parte da produção documental teria a possibilidade de inventar pequenos "dispositivos de escritura" para se ocupar do que resta, do que sobra, do que não interessa às versões fechadas de mundo que a mídia nos oferece. Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissura e afastam o que é acidental, os dispositivos documentais extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco sua condição de intervenção¹².

Acidente (2006), documentário do artista plástico Cao Guimarães, é uma proposta que parece condensar algumas novas tendências já mencionadas. Nele o diretor seleciona os nomes de algumas cidades mineiras (a seleção baseia-se na sonoridade poética de cada cidade) e faz dessa escolha um poema áudio visual composto por recortes de determinados lugares¹³. Em cada cidade, no entanto, não existe um roteiro prévio do que vai ser filmado. Muitas vezes o sentido se dá em pequenos atos: na espera de um personagem numa janela, num cão que encara a câmera, no discurso contraditório de uma prostituta sobre si mesma, no recorte de um corpo ou na ausência de pessoas numa mercearia e, por diversas vezes, no vazio.

Neste sentido, o foco principal parece não se colocar no enquadre da obviedade, da cena esperada ou da equivalência do que se diz com aquilo que se mostra, mas sim no detalhe daquilo que escapa: um constrangimento que revela determinada situação ou a exposição áudio visual da

equipe em suas falhas, por exemplo. O que nos diz sobre a cena, seguindo essa lógica, pode ser menos a cena em si e mais aquilo que lhe sobra como resto. Como *O bagaço da laranja*, música retomada por Marcus André Vieira para dar conta de um objeto que sobra, mas diz algo que ocorreu na cena:

Nas dobras do que se recorda, podem apresentar-se aqui e ali, coisas que não completam as lacunas, nem as deixam como tais. Zeca Pagodinho canta com seu bagaço da laranja um modo bem concreto de traduzir esse tipo de objeto: Fui no pagode,/ Acabou a bebida,/ Acabou a comida,/ Acabou a canja,/ Sobrou pra mim,/ O bagaço da laranja¹⁴.



Acidente, Dir. Cao Guimarães (2006)

O filme *Santiago* (2007) condensa tanto as tendências do documentário tradicional (ao fazer-lhe, de certa forma, uma crítica) quanto as tendências do cinema contemporâneo. João Moreira Salles, documentarista do filme, decide em 1992 fazer um documentário sobre o mordomo Santiago, que havia trabalhado em sua antiga mansão da Gávea, no Rio de Janeiro. Durante aproximadamente cinco dias de entrevista, o diretor colhe um material bruto de nove horas. As imagens de Santiago, no entanto, ficam intocadas durante quase quinze anos: alguma coisa parecia não se encaixar na edição. Segundo o diretor, "o filme não funcionou no

estúdio de montagem como havia funcionado no papel". Após esse tempo de elaborar, o documentarista retorna ao material bruto, decidido não mais a fazer um filme sobre o mordomo Santiago, mas sobre um cineasta que não soube compreender determinados aspectos singulares de Santiago.

Esse novo "olhar" sobre a obra desvela uma estrutura que denuncia o desejo do diretor em suas falhas. No filme *Santiago* ouvimos, na narrativa em voz off, não mais uma verdade absoluta e generalizante, característica dos documentários sociológicos, mas a voz do próprio diretor que recai sobre si mesmo apontando, inúmeras vezes, falhas no entendimento com o personagem, imperativos da equipe que encobrem revelações sutis e, finalmente, como "ele continuava na posição de filho do patrão e Santiago como o mordomo": - "Nas entrevistas, não queria ouvir o que Santiago tinha a me dizer. Queria que ele dissesse o que eu queria ouvir, que ele se parecesse com o Santiago da minha infância, com o meu Santiago. Daí as ordens, os planos repetidos".

A partir da consciência do diretor de seu próprio desejo, muitas vezes encobridor da subjetividade de Santiago, temos um filme narrado em primeira pessoa, que se retrata numa poética justamente por se reconhecer falho. Diz o documentarista: "Num de seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece".



Santiago, Dir. João Moreira Salles (2007)

¹ Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 12. Sobre a voz off diz Jean-Claude Bernardet: "A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, regular e homogênea. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Fala na terceira pessoa (...). Ele é a voz do saber".

² Guimarães, D. (2004). *Voz na Luz: psicanálise e cinema*. Rio de Janeiro: Garamond Cinema, p. 46.

³ Também nos documentários recentes não estamos totalmente advertidos dessa relação de poder que se ancora no saber. No Filme *Personal Che* (2007), por exemplo, temos um entrevistador que após ouvir de uma senhora, analfabeta, moradora de uma comunidade da Bolívia, que Che era um santo, lhe pergunta como ela poderia acreditar nisso, já que Che Guevara havia escrito em um de seus diários íntimos que era ateu. A personagem lhe responde que nunca ouviu falar em tal fato. Nota-se neste momento, as diferentes perspectivas: oral x escrita nas quais "entrevistador" e "entrevistado" se ancoram.

⁴ Real para a teoria do cinema trata-se de um conceito que se aproxima do que em psicanálise lacaniana é concebido como realidade.

⁵ Bernardet, J.-C. (1985). *Op. cit.*, p. 26.

⁶ Na contrapartida do modelo vigente a documentarista vietnamita Trinh Min-há criou o conceito *speaking nearby*, algo como falando ao lado (proximamente). Em um de seus documentários sobre uma tribo africana, ela relata em voz off, que o que filma não são pessoas de uma tribo, mas sim o seu olhar e o seu desejo sobre o tema. Assumindo para si, provavelmente pela primeira vez na história do documentário, a implicação do desejo do diretor como a via principal para o entendimento do documentário e não a realidade filmada em si mesma.

⁷ Guimarães, D. (2004). *Op. cit.*, p. 23.

⁸ Lacan, J. (2005[1962-1963]). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Para Lacan são quatro os objetos privilegiados da pulsão: objeto olhar, fezes, seio e voz.

⁹ Guimarães, D. (2004). *Op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Alberti, V. (2004). *Ouvir Contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, p. 14.

¹¹ O conceito de veracidade no cinema documentário é amplamente discutido, alguns teóricos acreditam que sempre existe uma mise-en-scène em questão, já que o sujeito encena para a câmera, ainda que a encenação seja dele próprio. As ações do sujeito em questão costumam

ser exageradas ou potencializadas em função do aparato técnico que comumente é associado a registros formais ou a mídia televisiva. No filme *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, temos a mistura desses dois registros (ficção e documentário), pois o diretor se utiliza de histórias contadas por atrizes e por "pessoas reais", colocando em suspensão os registros da realidade e da ficção, nos indagando do que seria mais "verdadeiro".

¹² Lins, C. (2008). *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E., p. 57.

¹³ Poema Áudio Visual de Acidente:

"Heliadora/Virgem da Lapa/Espera Feliz/Jacinto Olhos D'água/Entre folhas, Ferros, Palma, Caldas/Vazantes Passos/Pai Pedro Abre campos/Fervedouro Descoberto/Tiros, Tombos, Planura/Águas Vermelhas/Dores de Campos".

¹⁴ Vieira, M.A. (2008). *Restos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 105.