UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

PONTO DE VISTA A(U)TORIZADO:
COMPOSIÇÕES DA AUTORIA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

SÃO PAULO
2013

MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

Ponto de vista a(u)torizado:
composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Orientadora: Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Mariana Duccini Junqueira da
Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo / Mariana Duccini Junqueira da Silva. -- São Paulo: M. D. J. Silva, 2013.
239 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Rosana de Lima Soares
Bibliografia

1. documentário brasileiro contemporâneo 2. ponto de vista 3. autoria 4. gêneros discursivos 5. alteridade I. Soares, Rosana de Lima II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Nome: Mariana Duccini Junqueira da Silva

Título: Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

APROVADO EM: _____ / _____ / 2013.

BANCA EXAMINADORA:

_____
Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
ECA – USP (orientadora)

_____
Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
IA – Unicamp

_____
Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado
DL/PPGL – UFSCar

_____
Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes
ECA – USP

_____
Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau
ECA – USP

À memória de Cida e Hildo Duccini, meus *Santos Fortes*

agradecimentos

Pelas interlocuções decisivas, extraordinária paciência, excelência acadêmica que não titubeia em compartilhar, dedicação, delicadeza e carinho, agradeço a Rosana de Lima Soares, minha orientadora, com quem divido há uma década a parceria que, para mim, converte a vocação à pesquisa em um trabalho pleno de alegrias.

A leitura comprometida e as observações generosas quanto ao relatório de qualificação motivaram a reordenação conceitual deste trabalho e propuseram um movimento autorreflexivo quanto à escrita graças ao empenho dos professores Mayra Rodrigues Gomes e Marcius Freire, que compõem a banca avaliadora da tese, juntamente aos professores Luciana Salazar Salgado e Henri Arraes Gervaiseau. A todos, por terem se tornado mestres inesquecíveis em minha trajetória, muito obrigada.

Agradeço às professoras Rose Satiko Gitirana Hikiji, pelas excelentes contribuições a minhas deambulações acadêmicas, e Ana Rosa Gomes Cabello, por ter me ensinado, há muito tempo, a amar a pesquisa. Entre os colegas de percurso, agradeço especialmente a Clara Ramos, Krishna Tavares, Kellen Pessuto, Rubem Barros e Fernando Seliprandy.

O amadurecimento das ideias que se apresentam neste trabalho deveu-se à vivência pontuada pela reflexão crítica, mas sobretudo muito bem-humorada, compartilhada com os membros do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas. A todos dedico empenhada gratidão, especialmente a Mariane Murakami, pelas elucubrações acadêmicas e não acadêmicas, carinho e amizade; e a Daniele Gross, pelo apoio constante em várias fases da pesquisa e da vida, pela forma generosa com que sabe ouvir e pela atuação decisiva na diagramação e na padronização desta tese.

A dificuldade de se estudar o documentário brasileiro, que passa também pelo problema da distribuição dos filmes, foi mitigada pela ajuda dos realizadores Pedro Cezar (*Só dez por cento é mentira*); Clarissa Campolina e Helvécio Marins Júnior (*Girimunho*); Sérgio Borges (*O céu sobre os*

ombros); e Newton Cannito (*Jesus no mundo maravilha*), que em diferentes momentos me cederam cópias de seus filmes e se mostraram entusiasmados com esta pesquisa.

Aos colegas do Insper Instituto de Ensino e Pesquisa (especialmente Carolina Grandchamp, Ana Cristina Caldeira, Maria Ester Pires da Cruz, Sean White, Vilma Santos, Camila Queiroz Du Plessis, Jean François Pinto Saghaard e Thaís Cisi Peliello) e aos colegas da Faculdade Saint Paul (sobretudo Gisele Walczac e Larissa Siebenkaess), meus agradecimentos pelo estímulo e pelo apoio.

Aos amigos de vida inteira, que me ampararam de perto e de longe, em verso e em prosa, com os corações nos olhos – Erika Santiago Nakahata, André Lima, Guilherme Gadelha, Tida Novaes Campello, Kiki Tohmé, Tatiane Castro, Lucilia Lima Teixeira, Sérgio Dalfollo e Catarina Fürst –, tento devolver em palavras a generosidade indizível.

A Felipe, que é capaz de gestos de surpreendente desprendimento e que segue sendo meu irmão favorito, e a Renato, meu padrasto, que não hesita em fazer as vezes de “pai-segundo”, o meu carinho. A meus pais, Marilda e Osmar, os primeiros e mais importantes professores da minha vida, o amor de toda a vida.

À Capes, por fim, agradeço imensamente pelo financiamento desta pesquisa.

Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira (...).
Ver é perceber imediatamente longe.

(Maurice Blanchot, *A conversa infinita: a palavra plural*)

resumo

Aspecto central no documentário brasileiro contemporâneo, a valorização da experiência do outro como vivência singular faz com que voltemos os olhos e os ouvidos ao homem comum, às expressões individuais, às formas particulares com que os indivíduos ordenam seu *estar no mundo*. Estruturados prioritariamente por um encontro entre sujeitos, esses filmes podem apresentar uma composição da alteridade que não se reduza às configurações de um "indivíduo típico", assim como às de um "outro absolutizado".

Instiga-nos, nas modulações dessa relação, apreender um ponto de vista que se a(u)toriza no documentário, engendrando um espaço de autoria: ao mesmo tempo em que se inscreve na cena, organiza o filme como discurso, pela distribuição das formas de ver e ouvir o outro – panorama em que se tornam apreensíveis as condições que dão forma ao encontro.

A análise da autoria no documentário contemporâneo, conforme propomos, considera os condicionantes históricos que o compreendem como gênero discursivo, ao mesmo tempo em que suscita a investigação dos efeitos de singularidade apreensíveis nos filmes, que remetem a um nome de autor.

Sob conformações estéticas específicas, delineiam-se lugares de autoria que, pela especificidade do documentário como prática social, não são alheios a uma determinação ética: aquela que se estabelece quando, postos em relação, *sujeito da câmera* e *sujeito para a câmera* tornam-se interdependentes, dimensão em que, no encontro com o outro, faz-se do próprio sujeito *um outro*.

Propomos uma análise inter-relacionada, distribuída em três capítulos, dos documentários *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; e *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner; *Estamira* (2006), de Marcos Prado; e *Garapa* (2009), de José Padilha; *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; e *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges.

Palavras-chave: documentário brasileiro contemporâneo; ponto de vista; autoria; gêneros discursivos; alteridade.

abstract

Main aspect in contemporary Brazilian documentaries, the appreciation of the experience of the other as a unique existence forces us to see and listen to the ordinary man, to the individual expressions, to the particular ways in which individuals organize their modes of being-in-the-world. These movies, when primarily structured by an encounter between subjects, present a conception of alterity that is not restricted to the configurations of a "typical individual", as well to the "absolutized other".

In the modulations of this relationship, we aim to understand a point of view that authorizes (actorizes) itself in the documentary, engendering a space for the authorship: at the same time it is registered in the scene, it organizes the movie as a discourse, through the distribution of the forms of seeing and listening the other – creating a panorama in which the conditions that shape the encounter become apprehensible.

The analysis of the authorship in contemporary documentaries, as we propose, considers the historical coercions of the discourse genre, at the same time it investigates the singularities of the movies, concerning the name of the author.

Under specific aesthetic conformation, some places of authorship are outlined, which, due to the specificity of the documentaries as social practices, are not unconcerned to an ethical determination: the one that is established when *the subject of the camera* and *the subject to the camera* become interdependent, and in the encounter with the other, the subject himself becomes *the other*.

We propose an interrelated analysis, which is distributed in three chapters, of the Brazilian documentaries *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), by Marcelo Masagão; *Santiago* (2007), by João Moreira Salles; and *Pacific* (2009), by Marcelo Pedroso; *A pessoa é para o que nasce* (2005), by Roberto Berliner; *Estamira* (2006), by Marcos Prado; and *Garapa* (2009), by José Padilha; *Santo forte* (1999), by Eduardo Coutinho; *A falta que me faz* (2009), by Marília Rocha; and *O céu sobre os ombros* (2010), by Sérgio Borges.

Keywords: contemporary Brazilian documentary; point of view; authorship; discourse genres; alterity.

sumário

|introdução| 12

Em cena (e nas salas), o documentário: contexto da Retomada 22

Os novos realismos: da referencialidade às singularidades 25

Macrotendências ético-estilísticas no documentário brasileiro contemporâneo 30

O ponto de vista no espectro do gênero 31

|capítulo 1| o cinema de autor e o autor do cinema: caminhos para um conceito 44

1.1. Autorismo: política da singularidade nos *Cahiers* e singularidade política em *Film culture* 46

1.2. Cine-estruturalismo: contra o idealismo do autor 60

1.3. O fim e as finalidades do autor: Foucault e Barthes 64

1.4. O que é (ou o que não é) documentário: cognitivismo analítico, pós-estruturalismo e possibilidades de autoria 69

1.5. O documentário como gênero: autoria além e aquém da obra 79

|capítulo 2| estéticas, filmes, pontos de vista: estratégias autorais no documentário brasileiro contemporâneo 83

2.1. Tensionando o real: tendências estéticas do documentário contemporâneo 85

2.2. Autorizando pontos de vista: documentário e estratégias autorais 92

2.2.1. *É preciso pronunciar palavras enquanto as há*: o recrutamento da voz do outro 93

2.2.2. O realizador e a cena: recuo e intervenção 97

2.2.3. Dispositivo e ensaio: a *realização* do real como artifício 104

2.2.4. Em busca de si: o engate autoral em primeira pessoa 109

2.2.5. Quando a câmera troca de mãos: a representação do outro como uma outra representação 118

2.2.6. *Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta*: sujeitos ordinários e narrativas extraordinárias 123

2.3. Olhar, exercício transitivo: modulações dos lugares de autor 127

|capítulo 3| o discurso do outro e um outro discurso 129

3.1. Singularidades sem nome 135

3.2. Um nome para a singularidade 138

3.3. Sem nomes e sem singularidades 145

3.4. Tempo, memória, apresentação da presença 153

|capítulo 4| ordinários, singulares, infames: o filme olha para o sujeito 157

4.1. A indeterminação como impasse 166

4.2. A indeterminação como possibilidade 171

4.3. A indeterminação como fixidez 176

4.4. Intervenção, distanciamento, desengajamento 183

|capítulo 5| crentes, hesitantes, fabuladores: o sujeito olha para o filme 186

5.1. Aqueles que creem 195

5.2. Aqueles que desconfiam 201

5.3. Aqueles que falseiam 206

5.4. Subtração do realizador, adensamento dos personagens 211

|conclusão| 214

|bibliografia| 221

|filmografia| 235

introdução

> *Esse [é] o segredo do filme documentário (forçado por sua filiação com o cinema narrativo de ficção): dar o seu objeto como espetáculo. Surge, no espectador interessado, a ilusão de conhecer. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exibe. Essa ilusão se funda nas coisas que lhe são dadas a ver como evidência. A visão do objeto, que gratifica, desde que [se] aceite a submissão à posição de espectador. Mas que posição é essa? É a posição de afastamento máximo. De isolamento radical em relação ao que é mostrado (...). Falta o método que transforme essa relação do filme com seu objeto numa relação de fecundação* (Arthur Omar, 1978).

> *Nos últimos anos o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros (...). Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo* (João Moreira Salles, 2005).

A ilusão de "tudo conhecer" a que se refere Arthur Omar e a consequente falência dessa empreitada, inferível nas ideias de João Salles, apontam, cada uma a seu tempo, para um dos fundamentos do gênero documentário: a qualidade do encontro estabelecido entre sujeitos que se põem em relação em vista de uma *situação de filme*. Na base de ambas as reflexões, como expressam seus títulos, parece reinar o impasse: Omar fala em um "antidocumentário, provisoriamente"; Salles alude à "dificuldade do documentário".

Frequentemente definidos por aquilo que *não são* (ou pelo que não deveriam ser), delimitados por contraste com o cinema narrativo de ficção, os filmes documentários deslizam das demarcações rígidas. Lá onde se procura a essência dos indivíduos ou dos grupos, depara-se com o potencial inventivo dos personagens. No lugar em que se sacramenta a exibição de verdades, não raro a única verdade que resta é a da própria exibição. Quando se poderia supor uma transcrição do real, os filmes revelam sua face de encenação e dispositivo, criando eles mesmos a categoria de real de que se investem.

Esse jogo de contraditórios só se sustenta porque o documentário, tão impotente para aprisionar o real do mundo quanto qualquer outra forma de discurso, não existe senão em permanente negociação com esse real, que subjaz inapreensível, incontrolável, não redutível. É

por se constituir em fricção com o mundo, enlaçando-se à exceção irremediável das várias formas de vida (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008), que o documentário pode se abrir ao caráter de imprevisibilidade próprio a um *estar no mundo*. E é em vista das maneiras como acolhe ou rejeita os modos de estar no mundo daqueles que são postos em cena que esses filmes engendrarão as próprias condições do encontro entre sujeitos.

A densidade própria ao documentário identifica-se à noção proposta por Comolli (2008) quanto a uma inscrição verdadeira, que concerne à duração partilhada por esses mesmos sujeitos: uma *co-incidência* entre o tempo da ação e o de seu registro maquínico, composta, por seu turno, pelo transcorrer do tempo da vida, do estar no mundo[1]. Um desgaste do tempo partilhado, eis a verdade da inscrição que situa uma distinção possível entre a ficção e o documentário. Nas modulações de uma relação entre quem filma e quem é filmado – e nas formas de endereçamento, na tessitura fílmica, desse embate – a figurativização do outro, o sujeito de uma experiência (que eventualmente se afirma como o sujeito de um discurso), torna-se uma questão candente.

Entendemos por que se faz proveitosa uma articulação entre o pensamento de Omar, ao demandar um antidocumentário, e o de Salles, ao assinalar o polimorfismo estilístico como a face apenas aparente – o sintoma – de uma dificuldade constitutiva do gênero, que historicamente jamais conseguiu impor convenções estético-narrativas por correr à margem da indústria cinematográfica. Enunciadas em momentos distintos, separadas por um intervalo de quase três décadas, as duas reflexões trazem a primeiro plano o problema das relações intersubjetivas (ou a dimensão do encontro) no universo do documentário – e dão a ver indícios das dinâmicas que

[1] A citada impossibilidade de categorizar o gênero documentário segundo critérios unívocos tem aqui um exemplo. O conceito de "inscrição verdadeira", proposto por Comolli (2008), seria bastante relativizado face às obras que se estruturam por meio de imagens sintetizadas, como o documentário de animação. Como breve inferência, cremos que uma das possibilidades de se garantir o caráter *documental* desse tipo de filme esteja na característica de *indexicalidade* frequentemente associada à animação, pela adição de um "efeito de realidade" (que se baseia em um referente próprio ao mundo histórico) ao discurso fílmico. A esse respeito, a análise de Michael Renov sobre o documentário *His mother's voice* (Dennis Tupicoff, 1997) assinala a indexicalidade sonora, por meio da *voz gravada* que cobre as imagens animadas, como um recurso autenticador que, ao mesmo tempo, potencializa o caráter evocativo e sensorial das imagens (a reflexão foi desenvolvida por Renov durante a 12ª. Conferência Internacional do Documentário – parte da programação do Festival **É Tudo Verdade** –, em São Paulo, no dia 29/03/12 – mesa temática 3: A conexão animação-documentário). Outra possibilidade, orientada por conceitos do âmbito cognitivista-analítico, é aquela que situa o documentário (visto como uma subcategoria do filme de não ficção) como uma enunciação de teor assertivo, em que as intenções autorais prescrevem que o espectador adote como assertivos os conteúdos proposicionais do filme: "(...) a noção de cinema da asserção pressuposta requer simplesmente que a estrutura de signos com sentido seja apresentada com a intenção assertiva autoral de que entretenhamos seu conteúdo proposicional sob a forma de pensamento assertivo. Não exige que consideremos as imagens como traços históricos autênticos" (CARROLL, 2005: 94).

reconfiguraram o gênero no Brasil nas últimas décadas, notáveis especialmente a partir do movimento da Retomada do cinema brasileiro[2].

A defesa de Omar quanto a um antidocumentário tinha em conta um necessário período de transição (por isso o advérbio "provisoriamente"), em que novas maneiras de se conceber e realizar esses filmes pudessem originar obras de caráter "aberto". Isso se desdobrava em duas perspectivas complementares: a de que o espectador fosse progressivamente deslocado da posição de afastamento radical em relação às obras e a de que elas próprias pudessem ser fecundadas por seu objeto (e vice-versa).

No contexto dessa crítica, a noção de exterioridade funcionava como a base da atitude do documentarista, sendo então impermeáveis um ao outro o lugar do sujeito (a instância que enunciava o discurso) e o do objeto (aquilo ou aquele que ilustrava a temática do filme). Fundando-se nesse alheamento, o documentário autodeterminava-se à pretensão de conhecer o objeto, para melhor dominá-lo – donde a sensação gratificante referida por Omar. Visto como um estudo, uma abordagem a partir do exterior, o processo do documentário tendia à generalização, em que as situações particulares/situadas prestavam-se a um efeito de propulsão rumo aos conceitos.

Tendo como lastro a ideia de que um filme, como criação, é a própria cultura se constituindo, e não um olhar a ela exterior, a defesa do antidocumentário leva em consideração o fato de que as obras cinematográficas compõem a própria realidade do cinema, demarcando os limites em que certos aspectos dessa cultura serão identificados, consumidos, reordenados. É nesse sentido que a fecundação da obra por seu objeto real, no documentário, não poderia supor uma realidade como dado totalmente manipulável, mas como elemento gerador de formas estéticas. Produções singulares e ao mesmo tempo sociais, as obras fluem por um espaço que rege seus modos de gestão, as maneiras pelas quais esses objetos de cultura passam a compor um circuito de significados.

Embora um tanto questionável pela falta de matização, o texto de Omar reverbera um importante embate no campo do documentário brasileiro da época, visto defender uma posição contrária à produção então predominante. Se foi necessário legitimar, mesmo que em

[2] "Convencionou-se chamar de 'retomada' a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem, em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período. O marco inaugural costuma ser o longa *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati" (LINS e MESQUITA, 2011: 11).

negatividade, um *anti*documentário, em que termos se expressava, afirmativamente então, o documentário a que se deveria contrapor?

Bernardet (2003) situa esse tipo de produção especialmente nos anos 1960, qualificando-a como um "modelo sociológico". Nele, a abordagem dos sujeitos e dos fenômenos sociais generalizava-se em vista do teor ilustrativo ou explicativo, para confirmar uma tese prévia. Como derivação, esse documentário constituía sujeitos esvaziados de singularidade, em favor de tipos ou categorias. Pretendia-se como uma forma de reprodução do real – e não como um artefato discursivo, entre outros tantos possíveis, engendrados de forma a compor um real situado, particular.

O modelo sociológico postulava como condição do documentário a não participação do realizador, o não envolvimento dele – ao menos como efeito de sentido – na circunstância cênica que dava a ver. A concepção dessa tipologia como uma espécie de análise orientada por uma distância programada tem na exterioridade, reiteramos com Omar, a base da atitude documental:

> Começa pelo repertório de temas, sempre encontrados numa repartição espontânea que a sociedade fornece, já dados. Os temas estão ali para serem colhidos. Não há um método de reflexão sobre o nível da realidade em que o documentário vai se situar. E o processo de construção do filme também é semelhante, indo do particular ao geral, em linha reta e elementar (OMAR, 1997: 184).

A própria linguagem minava a afirmação da alteridade: determinado a compor um panorama que extrapolasse a particularidade rumo à macroanálise e à generalização, o documentário de extração sociológica incorporava o outro na medida de uma ilustração. Reduzido a uma interpretação, sacralizado então como o "outro de classe", esse sujeito tinha seu corpo, gestos e falas a serviço de um projeto intelectual empenhado em falar em nome do povo. A corporalidade posta em cena adensava um efeito de exemplaridade, de modo que à "voz do outro" sobrepunha-se a "voz do dono"[3], e a experiência era então condicionada, delimitada e significada nos termos de um saber totalizador.

---

[3] A expressão "a voz do dono" remete à analise de Bernardet (2003: 15-16) sobre o documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, paradigmático do modelo sociológico: "A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea (...). Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz off cujo dono não se identifica". Ainda que este excerto aluda à "voz" em sentido literal, o exercício conceitual de Bernardet extrapola esse limite: como "voz do saber", a voz do dono diz respeito a uma posição enunciativa própria ao documentário sociológico.

Uma espécie de fetiche pelo homem do povo como lugar de resistência das tradições culturais dá o tom desse documentário – aspecto que, em certa medida, prolonga-se pelas duas décadas posteriores. Nota-se, entretanto, algum grau de questionamento quanto à imposição de uma voz de saber. Ampliam-se as estratégias de delegar voz ao outro – algo que já era possível, em termos da captação sincrônica do som, no documentário sociológico –, mas o olhar, a montagem, os meios de produção eram ainda os do realizador (como, predominantemente, continuam a ser).

É sempre importante sublinhar, quando se fala em documentário brasileiro, o caráter restrito da circulação desses filmes, algo que só começa a se modificar, ainda assim em termos bastante relativos, no final dos anos 1990, com a Retomada, conforme desenvolveremos. Habitualmente circunscritos a cineclubes, ao universo acadêmico e a algumas entidades de classe, os documentários dos anos 1960-1980 seguiam um curso paralelo ao dos circuitos dos filmes ficcionais. Essa tendência quanto à distribuição não se altera no decorrer dos anos 1980 e nos primeiros tempos dos 90, mas o fortalecimento dos trabalhos em vídeo opera alguns deslocamentos quanto às condições de produção e às estéticas vigentes no documentário brasileiro.

Denominando a essa tendência "tempos de vídeo", Mesquita (2007) aponta uma expressiva imbricação entre os produtores das obras e os atores de diversos movimentos sociais. Progressivamente, a voz do saber (comumente manifesta nos comentários em voz *over*) vai se ausentando das narrativas, o que arrefece o tom unívoco próprio do documentário sociológico, ainda que persista certa tendência expositiva no tratamento dos dados. Mais importante, entretanto, é o fato de a articulação entre realizadores e atores dos movimentos propiciar, em diferentes gradações, uma elaboração das identidades a partir do interior dos eventos sociais, o que acenava à possibilidade de desmobilização de estereótipos comuns quando sujeitos sociais são reduzidos a tipos ou categorias. É ainda nesse contexto que a elaboração de autorrepresentações e o uso mais sistemático da entrevista, estratégias estético-narrativas que se tornaram recorrentes no documentário brasileiro contemporâneo, começam a ganhar compleição.

O percurso que sumariamente apresentamos se expressa em termos de práticas abrangentes, macroestruturais, que conformaram o documentário brasileiro. Não haveria como se pensar em uma trajetória unívoca e em um desenvolvimento linear, sobretudo a se considerar a posição marginal historicamente ocupada pelo gênero, quando em contraste com as narrativas cinematográficas de ficção.

Interessa-nos, até aqui, percorrer as dinâmicas sócio-culturais que reordenaram as configurações de nosso documentário, atualmente materializadas em uma diversidade de opções estético-narrativas que repõem em cada filme, como consequência, as necessárias implicações éticas que decorrem de um encontro entre sujeitos em uma circunstância bastante peculiar.

Mediado pela câmera, esse evento é prenhe de desejos, suspeições e interesses de parte a parte. Impregnando o filme com sua presença – e remodulando a cada instante essa mesma forma de presença em vista de um *estar em filme* – os sujeitos que se colocam em relação no documentário calibram, com mais ou menos liberdade, em maior ou menor assunção às regras do dispositivo discursivo, os modos de apresentar suas subjetividades.

Aspecto central no documentário contemporâneo, a valorização da experiência do outro como vivência singular, irredutível, faz com que voltemos os olhos e os ouvidos ao homem ordinário, às expressões individuais, aos enfoques particularizantes, às formas próprias de um indivíduo representar seu *estar no mundo*. Para apreender, de maneira abrangente, o contexto dessas mudanças, é necessário ter em conta as condições de produção que propiciaram a desarticulação (ainda que não ao cabo) do modelo sociológico, generalizante, rumo às narrativas circunstanciadas, que enfatizam as condições do encontro (e seu registro) como processo de um artifício fílmico.

Sublinhamos brevemente como a incorporação do vídeo em situações e grupos sociais específicos pôde deslanchar representações subjetivas diversas às dos "tipos", além de intentar uma expressividade polifônica, ainda que nem sempre dialógica, privilegiando o uso da entrevista (não ausente do modelo sociológico, mas certamente menos denso).

Esse, sem dúvida, constituiu um importante aspecto, mas cremos que sua ordenação esteja vinculada a um contexto mais amplo, que conjuga novas maneiras de partilha de um universo *sensível* comum (Rancière, 2005) e a emergência de formas de realismo não mais baseadas no efeito de referencialidade. Em um contexto de crise das representações convencionais, esses novos realismos retomam a categoria do real pelo registro do olhar do outro (na dimensão dos testemunhos, da experiência vivenciada) e pelo envolvimento da instância enunciativa nos relatos (as marcas de subjetividade articulam-se como princípio autenticador nas narrativas). Em termos de uma linguagem documentária, que se precipita na constituição da realidade *dentro* do filme (como produto da obra), a ultrapassagem do modelo sociológico parece reverberar essas duas características:

> No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o modelo sociológico e as diversas tendências posteriores? Acredito que três tendências principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade (BERNARDET, 2003: 217).

Sob o viés do encontro entre sujeitos e, consequentemente, das formas de incorporação da alteridade no filme documentário, essas ponderações se perspectivizam. Se o real passa a ser assumido em sua dimensão discursiva; se a linguagem abole a pretensão totalizadora e transparente e privilegia o trabalho com o fragmento; se a ambiguidade, ao expressar o caráter complexo das circunstâncias empíricas, tanto pode potencializar a experiência intransferível dos sujeitos quanto reduzi-las; como assegurar que, sob outras modulações, o outro do documentário não continue a ser exibido/mensurado/dado a conhecer segundo a mesma lógica do espetáculo a que faz referência a epígrafe de Omar, logo no início deste texto?

Trata-se então de circunstanciar o papel e o valor do espetáculo, de compreender como ele, delineando os parâmetros da realidade que apresenta, pode ou não se vincular aos diversos modos de presença no mundo. Para Comolli (2008: 217-220), o cerne do realismo cinematográfico compõe-se de um estilo, um espírito, um sistema de escritura, que fazem com que o espetáculo adquira a mesma relevância da própria vida, de maneira que a experiência do espectador, no espetáculo, não seja alheia a sua experiência existencial.

Frequentemente, as situações coletivas de destruição, como as guerras e os conflitos, redundam em uma espécie de "perda de presença no mundo" vivida pelos sujeitos, prossegue o autor. Quando o sentido dessa violência chega ao paroxismo, o espetáculo se robustece, como mecanismo de recobrimento da insuportabilidade: "fazer a conta exata daquilo que se perdeu para poder retomar o fio, recuperar a fala e a possibilidade de jogar, a possibilidade da narrativa, do espetáculo" (Ibidem, p. 222). Há, portanto, nessa qualificação do espetáculo a ativação da crença em uma representação que não se esgota em si mesma, não coincide com o mundo. Aberta ao risco da imprevisibilidade (os acidentes, os traumas ou as epifanias cotidianas), essa forma de colocar a vida em cena tem de se haver com uma inerente impossibilidade de controle, cuja densidade é realçada ou escamoteada em face dos mecanismos discursivos (uma economia de *mise en scène*) que dá forma às obras documentárias.

Ainda como efeito de contraste, é interessante depreender como as duas reflexões sobre o espetáculo programam diferentes posicionamentos para o espectador ("lugar" em que, em tese,

completa-se provisoriamente um circuito de significações). Para Omar, o espectador aparta-se radicalmente daquilo que se lhe oferece aos sentidos. O gozo do conhecimento e do domínio em relação ao objeto paga-se com a passividade e a submissão: é, a rigor, uma relação estéril. Para Comolli, a entrada no espetáculo (guardadas as circunstâncias já mencionadas) surge como possibilidade de (re)vinculação entre os sujeitos e a vida, com um ganho de crença no mundo histórico que se eleva de um ganho de crença no próprio espetáculo.

Diferentes são os espectadores propostos porque diferentes são também os imaginários de cada uma das épocas e os universos culturais em que esses pensadores refletiram sobre o documentário. Contemporaneamente, no espectro brasileiro, parecem dadas as condições que idealmente transformariam o *antidocumentário* vislumbrado nos fins da década de 1970 no documentário por excelência de nossos dias. Teria então ocorrido efetivamente a fecundação do filme com seu objeto? Nesse caso, haveria alguma pertinência em se prosseguir falando em *objeto*? E, mais além, quais os fundamentos do método que teria transformado essa relação?

É aqui que nos reencontramos com as ideias de Salles sobre a dificuldade do documentário, que não teria a ver com a diversidade de soluções estéticas (mais condicionada talvez pela precariedade dos meios de se produzir documentários do que pelas investidas singulares dos realizadores) ou com um tipo específico de retórica:

> Não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem (2005: 71).

Percorrendo de maneira sumária algumas das definições assentadas sobre a especificidade do documentário, Salles parece reconhecer em cada uma delas o não enfrentamento do problema que, para ele, é cardeal: o da natureza da relação que se estabelece entre os sujeitos do/para o filme. É assim que o autor conceitua como documentário todo filme em que o realizador tiver uma responsabilidade ética em relação ao personagem – o outro do discurso (ou mesmo o *outro discurso*) e não o objeto ou tema da narrativa, posto que documentários não seriam filmes sobre os outros, mas sobre como os cineastas enxergam os outros.

Para situar de maneira coerente o contexto em que Salles reclama a urgência de uma conduta ética como condição mesma do documentário, retomemos sua formulação sobre filmes cautelosos quanto a "conclusões categóricas sobre essências alheias". Referindo-se à dimensão do encontro, esse posicionamento tem no horizonte a crença de que *eu* e *outro* não são categorias

apriorísticas, mas se constituem em reciprocidade, em vista do próprio encontro. Isso não faz supor, de maneira ingênua, que os sujeitos se ponham em relação desinvestidos de sua vivência, de seus repertórios, de suas redes sócio-culturais de pertencimento. O que está em jogo é a não incorporação de uma alteridade universal(izada), objetificada, que esperaria pelo olhar do realizador para se *desencantar*, oferecendo seus gestos e expressões à mostração gratuita.

Relativa a situações particulares, em que a emergência da verdade se dá em face da imprevisibilidade de um evento, essa forma de ética pressupõe então um engajamento ou compromisso dos sujeitos determinado pela própria especificidade do acontecimento, único a cada vez: "ser fiel a um evento é mover-se na situação que esse evento suplementou, pensando e praticando a situação a partir do evento" (BADIOU, 1994: 109-110).

A fidelidade ao evento, no campo do documentário, tem muito pouco a ver com a crença de que esse tipo de filme seja objetivo, impermeável a todo tipo de manipulações e alheio a uma composição cênica. A questão que então ganha relevo é a que indaga como o documentário sobrepõe-se a uma suposta realidade de referência, tensionando-a e colocando sob dúvida radical o estado das coisas. É também nesse sentido que a ficcionalização como fundamento se torna inextricável de uma concepção de documentário:

> Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...). A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2005: 58-59, grifos do autor).

Reconhecendo seu pertencimento à ordem dos relatos, o documentário contemporâneo tem a possibilidade de acolher pontos de vista diversos, ambíguos e mesmo inconciliáveis. Ao abrir mão das grandes sínteses e da explicação categórica dos fenômenos sociais, as relações de força tendem a se explicitar. Assumindo-se como encontro, pode propor uma composição da alteridade para além do reducionismo ante o "indivíduo exemplar", assim como do deslumbramento em relação ao "outro absoluto".

Se uma atuação ética, como delineia Badiou, é aquela que se dá em vista de uma fidelidade à imprevisibilidade de um evento (o que, no universo do documentário, tem relações estreitas com

a profilmia[4]), na elaboração da *mise en scène* desses filmes será possível buscar, por meio de indícios, os termos em que se desenvolveram os encontros entre os sujeitos (dis)postos para o filme.

Nessa perspectiva instiga-nos a apreensão de um ponto de vista que se a(u)toriza: ao mesmo tempo em que se inscreve na cena, *atorizando-se* (ainda que as marcas dessa impregnação possam ser dissimuladas), organiza o filme como discurso, por meio da montagem, *autorizando-se* pelas estratégias com que distribui formas de ver e ouvir o outro e o embate decorrente dessa relação.

Voltaremos ainda à questão do ponto de vista como elemento dinamizador de estratégias autorais nos documentários, mas, neste momento, uma breve inferência se mostra necessária. As formas próprias de produção audiovisual demandam, na circunscrição do problema da autoria, que sejam nuançadas as instâncias relativas à realização da obra, assim como as derivações jurídicas que reconhecem aqueles que serão detentores de direitos patrimoniais de autor[5].

Como condições de produção dos discursos fílmicos, esses fatores não podem ser desconsiderados, sobretudo porque lançam questionamentos quanto à pertinência de algumas teorizações sobre autoria quando aplicadas ao campo do audiovisual. Sublinhamos, entretanto, que nosso interesse se ancora na análise da autoria como estatuto discursivo que releva do gênero, tendo em vista que "modos assentados de fazer", decorrentes das dinâmicas genéricas atuais, engendram e legitimam os lugares de autor no documentário brasileiro.

Nesse contexto identificamos a imbricação de outros dois aspectos condicionantes das produções como elemento central à configuração do gênero na atualidade. Trata-se de novas formas de emergência do realismo, conforme explicamos brevemente, e de uma circunstância histórico-

---

[4] Claudine de France apresenta uma abrangente conceituação sobre a profilmia, ampliando a definição de Étienne Souriau: "Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Étienne Souriau (1953), mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente aos elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera" (FRANCE, 1998: 412).

[5] A gama de participações criadoras na esfera artística do audiovisual demanda uma definição sobre os sujeitos que detêm os direitos patrimoniais de autor. Conforme a Lei 9610-98, conhecida como Lei dos Direitos Autorais (LDA), é estabelecido, no artigo 16, o regime de coautoria relativo às obras audiovisuais, que reconhece como coautores: os autores do argumento literário ou os roteiristas; os autores da composição musical ou lítero-musical; e o diretor. O produtor também pode tornar-se, por convenção, coautor legal de uma obra cinematográfica, quando "toma a iniciativa do empreendimento, organizando-o, interferindo nos aspectos criativos da obra, ou por cessão dos direitos patrimoniais dos coautores" (Superior Tribunal de Justiça, 14/10/12 – http://www.stj.gov.br/portal_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=398&tmp.texto=107314). Ver ainda: Amadeu, 2007.

econômica que, mesmo de maneira tortuosa, possibilitou que o documentário alcançasse meios de visibilidade menos restritos do que os até então efetivados: o movimento da Retomada.

Mesmo sob o risco da redundância, insistimos na articulação desses fatores – e não na primazia de um sobre o outro – como dinâmica constitutiva daquilo que hoje se reconhece como o gênero documentário. Ainda assombrados pelo tipo de tratamento estético e pela abordagem temática que se cristalizaram com o modelo sociológico, os filmes contemporâneos, como tendência, têm optado pela construção de personagens individualizados e pelo caráter excepcional de suas biografias (para o bem ou para o mal) quando do tratamento da alteridade[6]. Se essa espécie de protocolo estético progressivamente se firma como um dos traços distintivos do gênero, isso ocorre porque os modos de inserção social do documentário, que preveem suas condições de produção, circulação e recepção, começam a ser reordenados no final dos anos 1990, na esteira da Retomada.

Em cena (e nas salas), o documentário: contexto da Retomada

O movimento da Retomada do cinema brasileiro deve ser entendido em sua relação com o contexto político-econômico relativo ao fim dos anos 1980 e aos primeiros tempos dos anos 90. Em um espectro sócio-político de inflação galopante, consolidação democrática ainda por se estabelecer – após duas décadas de exercício militar no país – e uma experiência presidencial frustrada (o *impeachment* de Collor de Melo, em 1992), esse período afetou de maneira determinante o mercado cinematográfico brasileiro:

> Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura e a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil (NAGIB, 2002: 13).

[6] Nos últimos quatro anos, com uma exceção, os documentários mais vistos nos cinemas foram filmes musicais de abordagem biográfica: em 2009, *Simonal, ninguém sabe o duro que dei* (Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer), com 71.400 espectadores; em 2010, *Uma noite em 67* (Renato Terra e Ricardo Calil), com 80.766 espectadores; em 2011, a exceção: *Bahêa, minha vida* (Marcio Cavalcante), com 74.857 espectadores; em 2012, *Raul, o início, o fim e o meio* (Walter Carvalho), com 170.471 espectadores. Dados: Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e Portal Filme B (www.filmeb.com.br). É interessante notar que esses documentários musicais de corte biográfico apresentam como estratégia narrativa recorrente a construção dos protagonistas em termos de uma redenção, para que os "feitos desses sujeitos sejam enfim reconhecidos e assentados na memória histórica do país" (SILVA, 2012b).

Por meio dessa breve relação, inferimos que o período da Retomada, a rigor, não pode ser entendido como um momento de apogeu das produções cinematográficas brasileiras. Ao contrário, o que as principais medidas de incentivo derivadas dessa política[7] representam é uma espécie de reposição mínima das condições de se produzir cinema no país. Ainda assim, constata-se que a média de filmes produzidos anualmente aumentou de praticamente zero, no início dos anos 1990, para quase vinte, já em meados da década (Ibidem). No que diz respeito ao documentário especificamente exibido em salas de cinema, esse período específico não chegou a representar um momento expressivo para o gênero, em termos de produção e circulação.

Entre 1996 e 1998, somente quatro filmes documentários entraram em circuito de exibição, nenhum atingindo público superior a 10 mil espectadores (TRINDADE, 2011: 36). O último ano da década de 1990 e os anos 2000, entretanto, parecem representar um período de efervescência para o documentário brasileiro. A reboque do longa-metragem ficcional, o documentário acaba ganhando visibilidade. Em que pesem os notórios problemas de distribuição e circulação desses filmes (poucas cópias disponíveis, exibições em horários reduzidos e apelo ainda restrito junto ao público[8]), o documentário progressivamente chega às salas de cinema.

Entre 2000 e 2009, 181 filmes de não ficção foram lançados no país, segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) – 40 deles somente no último ano do referido levantamento (2009).

Em termos de público, o ano de 2002 representou um momento áureo: a despeito de um número relativamente modesto quanto aos lançamentos (10 filmes), alguns títulos foram responsáveis por audiências notáveis. Naquele ano entraram em cartaz: *Surf Adventures: o filme*, de Arthur Fontes, que atingiu a marca de 200 mil espectadores; *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, com 140 mil espectadores; e *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, registrando

---

[7] Como exemplo, citamos a Lei 8313, promulgada em 1991 e conhecida como Lei Rouanet (TRINDADE, 2011: 20) e a Lei 8685, promulgada em 1993 e conhecida como Lei do Audiovisual – esta Lei foi alterada por meio de uma medida provisória, em 1996, ampliando de 1% para 3% o limite de dedução de impostos estendido às empresas que destinavam recursos à produção de filmes brasileiros (NAGIB, 2002: 16) –, além de outros mecanismos de incentivo à cultura, como o Funcine (Fundo de Financiamento à Indústria Cinematográfica).

[8] Segundo dados do Portal Filme B, o público relativo ao documentário nacional no ano de 2012 não ultrapassou 3,5%. Em termos numéricos, o público médio de um documentário nacional de longa-metragem fica em torno de 20 mil espectadores. Destacamos, nesse contexto, as observações de Freire, *apud* Anunciação (2012): "O documentário permanece pouco tempo na sala de cinema, assim como os filmes nacionais de uma maneira geral. Eles ficam em cartaz, no máximo, uma semana, e naquela salinha menor. Na melhor das hipóteses, passam a ser exibidos em horários inviáveis para um público mais amplo. Há no Brasil uma grande dificuldade, o nó da questão, que é o problema da distribuição. Os filmes são produzidos, mas não são mostrados. A distribuição está nas mãos das grandes corporações, as *majors* norte-americanas. E some-se a isso um desinteresse geral do público brasileiro pelo filme nacional" (In: http://www.unicamp.br/unicamp/ju/538/mundo-real-publico-imaginario).

86 mil espectadores. O público total referente ao documentário de longa-metragem exibido em salas de cinema chegou perto dos 500 mil espectadores no período[9].

Novos marcos de afluência de público serão constatados em 2004 (quando *Pelé eterno*, de Aníbal Massaini, obteve a marca de 250 mil espectadores – em um total de 462 mil); e em 2005, com os 270 mil espectadores de *Vinicius*, de Miguel Faria Jr (quando a totalização do público para o documentário cinematográfico foi de 411 mil espectadores).

Nesse ponto faz-se relevante uma ressalva específica à produção de documentários no país. Conforme já referido, a Retomada impulsionou a presença desses filmes no cinema, mas, a rigor, eles não desapareceram durante os anos 80 e 90 (período de crise que culmina com a extinção da Embrafilme, em 1990). Isso porque,

> Na trilha iniciada nos anos 80, [o documentário] seguiu seu destino de "gênero menor": realizado sobretudo em vídeo, manteve fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço com a redemocratização do país, restrito à pouca visibilidade fora do circuito de festivais, associações, sindicatos e TVs comunitárias – apartado, enfim, das principais janelas de exibição (LINS e MESQUITA, 2011: 11, grifo das autoras).

Especificamos então o documentário *cinematográfico* brasileiro contemporâneo como aquele mobilizado por esta pesquisa. É nesta vertente que nos interessa deduzir a composição discuriva da autoria: filmes documentários produzidos em decorrência da Retomada e que, de alguma forma, foram inseridos em um circuito comercial de exibição (característica que subsumimos, aqui, pelo próprio adjetivo "cinematográfico").

Não se trata evidentemente de tentar delimitar, no amplo e disperso universo da produção documentária, um espaço de hegemonia – os dados aqui apresentados, em um olhar panorâmico (e em eventual contraste com os números relativos ao cinema de ficção), atestam como, para repetir as palavras de Lins e Mesquita, essa modalidade segue seu curso de "gênero menor". Cremos, no entanto, que a ainda restrita porém crescente visibilidade conferida ao documentário nas últimas duas décadas tenha tido como origem essa forma específica de exibição[10].

---

[9] Todos os dados aqui apresentados sobre o desempenho dos filmes documentários nos anos de 2002 e 2004 foram extraídos de Trindade, 2011: 38 e seguintes.

[10] Não deixamos de cogitar a possibilidade de os documentários produzidos e exibidos pelos canais de televisão – sobretudo aqueles por assinatura – amealharem, circunstancialmente, audiências consideráveis. Isso, entretanto, é de difícil verificação, em vista da escassez dos respectivos dados estatísticos.

Valorado progressivamente como um dos territórios em que a cultura se põe em exercício para reconstituir a própria configuração e os imaginários que orientam experiências sociais de nossa época, o documentário brasileiro contemporâneo vai conformando macrotendências estéticas cuja investigação é indispensável para depreendermos estratégias autorais recorrentes nessas formas discursivas, assim como injunções éticas que modulam lugares de autor à luz das "obrigações para dentro" do gênero, como referiu Salles.

Antes que essas macrotendências sejam apresentadas, no entanto, é proveitosa a reflexão sobre a emergência de novas formas de realismo nos regimes das diversas produções artísticas. Sendo o realismo uma operação estética, uma tendência de estruturação que instala e autentica um ponto de vista em determinados discursos, infere-se que as formas de aparecimento e gestão dessa categoria sejam derivadas das *disposições de verdade* de cada época histórica.

Os novos realismos: da referencialidade às singularidades

A afirmação do critério de objetividade como operador ideal ao deciframento do mundo histórico, predominante no contexto da arte realista do século XIX, enfatiza o recurso da descrição em termos da construção de efeitos de verossimilhança em enunciações diretamente creditadas pelo referente. O excesso descritivo, sublinhando a infuncionalidade do detalhe, do pormenor, legitima-se como elemento indicial lastreado por um rastro de mundo: "o real concreto se torna a justificativa suficiente do dizer" (BARTHES, 2004: 188).

A justificativa suficiente do dizer parece ter relações diretas com um aumento da rentabilidade narrativa segundo um princípio artístico e um espírito de época em que a denotação do elemento supérfluo, inútil até, materializava o real em sua própria dimensão de infuncionalidade. Irredutível às relações de causa e efeito, existindo simplesmente *por existir*, sua presença intransitiva era garantia de valor estético: o real bastava-se por uma inerente falta de sentido, sobrepondo sua força irracional à ordenação lógica do mundo. Esse modo de operação estética, o realismo calcado na referencialidade, ordenava produções culturais diversas, não só no âmbito das artes representativas, mas ainda em relação à fotografia, ao jornalismo noticioso, às exposições de objetos antigos, ao turismo de monumentos, lembra-nos Barthes:

> Tudo isso diz que ao "real" é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer idéia de função, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o "*ter-estado-presente*" das coisas é um princípio suficiente de palavra (2004: 188, grifos do autor).

Em remetência ao texto canônico sobre o efeito de real, Rancière (2010) observa que a análise estruturalista de Barthes, ao delinear uma relação dependente das partes em relação a um todo, perde de vista uma questão política envolvida no excesso realista da descrição. A ascensão do detalhe insignificante a elemento atestador da realidade faria bem mais do que robustecer o saldo narrativo, transfigurando-se como um fundamento de democracia que começa a se manifestar nas várias esferas da produção cultural.

O efeito de real(idade) seria análogo a um efeito de igualdade: a própria igualdade da desimportância, uma certa "des-aristocratização" dos sentimentos que, especialmente no espaço da literatura, respalda-se pela ideia de que "qualquer um pode sentir qualquer coisa"[11], vivendo vidas alternativas. A manifestação das subjetividades – o arrebatamento das paixões tanto quanto o vazio existencial – vai deixando de ser encarada como privilégio das classes dominantes, para invadir também as vidas dos homens ordinários.

Rancière vincula essa nova forma de gênese da ficção a uma nova cosmologia social, vista sua conceituação sobre o fundamento ficcional da política, das maneiras de gestão dos lugares sociais e da imbricação entre pensamento, sentimento e ação dos homens – a já referida partilha de um sensível comum.

Trata-se de uma qualidade estética que faz aparecer novas configurações de realismo, em que a legitimidade do relato não mais se atesta pela objetividade, mas pela ênfase no lugar de onde se enuncia: o espaço de uma experiência irredutível, particular, em oposição às categorias universalizantes. As narrativas que se ordenam por um efeito de real deslizam então de um realismo de matiz histórico para um realismo dos afetos, das subjetividades.

Uma opção estética que tem seu substrato na própria realidade da narrativa (e não em elementos a ela exteriores) propõe uma des-referencialização do mundo em termos de uma verdade pretensamente apreensível e dominável, deslocando o próprio estatuto das formas de verdade. Em lugar de se orientar na direção de um retrato mimético do real, essa nova forma de

---

[11] Rancière cita de maneira extremamente sumária, mesmo sem nomeá-la, a empregada Felicité, personagem do conto *Um coração simples*, de Flaubert, como manifestação de uma poética existencial capaz de transformar o ócio do cotidiano graças a um arrebatamento passional (no caso, a devoção inamovível por um papagaio, que faz as vezes de filho, companheiro e criatura divina para Felicité).

realismo acentua a *realidade da inscrição*, passando a dizer respeito a algo intrínseco ao dispositivo da narrativa: o próprio desdobramento de mundo que ele suscita.

A desestabilização da representação convencional (ou do próprio regime representativo em nome de um regime estético, como prefere Rancière) faz com que as artes realistas da contemporaneidade – entre as quais o cinema documentário – não mais se orientem (se um dia chegaram mesmo a fazê-lo) rumo a uma realidade intocada, com a finalidade de apreendê-la.

As figurativizações contemporâneas do realismo, em vez de escamotear os procedimentos enunciativos, possibilitam externá-los, sublinhá-los, ordená-los como meio de instauração de um ponto de vista. Valoriza-se assim não somente o envolvimento do narrador com a matéria narrada, mas também uma pretensa redução das distâncias entre uma instância que narra e outra que é dada a ver pela narrativa.

Nota-se certa desestabilização nos parâmetros que dicotomizam sujeito e objeto. Coloca-se sob suspeita, no âmbito do documentário, o discurso do próprio realizador, relativizando sua autoridade irrevogável. De instância autossuficiente, disseminadora dos signos do real, como no modelo sociológico, ele mesmo passa à condição de sujeito *para* o documentário, não raro expondo o até então oculto funcionamento do dispositivo fílmico.

Tais características apreensíveis nas formas documentárias da contemporaneidade denotam, sem dúvida, uma valorização quanto ao lugar do outro, assim como o de suas produções simbólicas e imaginárias. Isso não nos faz supor, entretanto, que a alteridade enfim atinja os instrumentos materiais para emergir conforme seus parâmetros e desejos de autorrepresentação. A questão do acesso aos meios, com efeito, ainda resiste como sério entrave a essa dinâmica:

> Essas transformações destruíram o saber unívoco e centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiram que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não. A possibilidade de o outro expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção (...). Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes prefeririam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da "consciência nacional". (...) A rigor, o outro nunca toma a palavra, a qual só lhe pode ser emprestada (BERNARDET, 2003: 217-218, grifo do autor).

É inferível, de tal maneira, como a clássica dicotomização entre sujeito e objeto, derivada do modelo sociológico de documentário, não está ausente dessa modalidade discursiva na época contemporânea. Como qualquer espaço instituído de relações sociais, o documentário não é

alheio a formas específicas de modulação e distribuição de poderes. A investida mesma de conceder o direito de fala – ou, como argutamente prefere Bernardet, de emprestá-lo de maneira interessada e sobretudo circunstancial – é um recurso expressivo dessa dinâmica de poder.

A aposta em filmar o outro sublinhando o lugar que ele próprio constrói, incorporar seus gestos e suas falas, amplamente visível no universo do documentário brasileiro contemporâneo, não raro pode virar um maneirismo de linguagem, repetição exaustiva das formas de um sistema estético que ainda destina às figuras de alteridade o papel de curiosidade a ser desvelada e apreendida. A tendência à particularização do enfoque e ao recorte mínimo (LINS e MESQUITA, 2011) dispersa-se em direções e interesses diversos, mesmo opostos, no tratamento da alteridade – e a ênfase na característica "ordinária" dos sujeitos postos em cena por vezes é graduada de maneira perversa, transformando o peculiar em caricato, ou seja, personagens ordinários em personagens infames:

> [personagens] elas próprias obscuras; que nada as predispusesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena (...). [D]essas espécies de partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir (FOUCAULT, 2003: 206).

Em que pesem possíveis distorções acarretadas pela *infidelidade* do realizador, como instância, ao evento profílmico, a inserção progressiva do universo da alteridade nos documentários atuais abre brechas nos sistemas consolidados de produção, circulação e consumo dos filmes. Lança luz a formas outras de representações dos sujeitos e do mundo. Atribui novas valorações e novos interesses à prática documentária, não raro atrelada a ambições de ordem política, no sentido de redistribuir as formas de visibilidade e valoração de práticas sociais outrora negligenciadas:

> (...) aquilo que era o não-valor, o tempo ocioso (...), o intervalo entre os pequenos trabalhos e as ocupações, se tornou valor, estética, trabalho-vivo, mobilizando a vida de cada um como um todo (BENTES, 2010: 46).

Essas reflexões afetam diretamente o lugar e as formas de legitimação da autoria no contexto do documentário. Como espaço de prática, esse tipo de filme, ao passo que pode fazer do outro um instrumento de mostração *irresponsável*, também é competente para catalisar o devir da personagem real, o alargamento de suas singularidades, por meio de um exercício de ficcionalização que redistribui lugares subjetivos, questionando formas estabilizadas de representações. Cabe reiterar, aqui, o sentido que se atribui ao termo "ficção" como regime passível de reordenar as formas do sensível: tempos, espaços e modos de engajamento dos sujeitos em uma dimensão coletiva.

A depender de uma *mise en scène* efetivada não somente pelas escolhas da instância enunciativa em termos de captação de tomadas e de edição, mas também das formas peculiares com que a alteridade pode se inscrever nos filmes, os sujeitos têm, ao menos em tese, uma possibilidade de autorrepresentação derivada de seu próprio universo simbólico.

A questão do "outro de classe", acreditamos, sempre será um problema ao campo do documentário, mas, nas tendências atuais que norteiam as produções, subsiste uma "reserva de alteridade que não se reduz meramente às marcas sociais" (GUIMARÃES, 2010: 190). Em resposta às formas generalizantes de representação, um certo segmento da produção documentária esforça-se em restituir ao outro uma possibilidade de enunciação tão autodeterminada quanto possível.

Evidentemente, essas disputas pelas formas de se (auto)representar são matizadas pela própria ordem das fricções sociais, na medida em que, progressivamente, determinados indivíduos passam a se apropriar dos meios e saberes de produção, adensando maneiras próprias de dar a ver suas experiências[12] (ainda que essa condição não seja, claro está, isenta de um jogo de influências e condicionamentos próprios a qualquer embate com as formas hegemônicas de expressão artística, o que, no âmbito do documentário contemporâneo, é bastante sensível nas relações formais e temáticas que ele estabelece com o cinema comercial de ficção e, sobretudo, com a televisão).

[12] Como exemplo, citamos: Souza (2011), estudo criterioso sobre as dinâmicas de engendramento de pontos de vista em documentários de periferia.

Macrotendências ético-estilísticas no documentário brasileiro contemporâneo

As estratégias autorais observáveis nos documentários brasileiros contemporâneos são dedutíveis dessa problemática mais abrangente. Bem ou malsucedidas conforme a especificidade de cada uma das produções, as empreitadas que estabelecem um lugar de autor conformam – não de maneira unívoca, nem mesmo categorizante – um panorama de tendências relativas aos documentários.

Especificamos, assim, como macrotendências ético-estilísticas recorrentes: uma atitude reflexiva ante o real; um trabalho mobilizado pela crença da constituição/transformação dos sujeitos diante da câmera, graças a uma circunstância especificamente fílmica; o desvelamento do documentário como dispositivo de discurso, o que aponta invariavelmente para os limites em que transcorre o filme (sabendo-se, evidentemente, que nenhum ato enunciativo se esgota em si mesmo); uma conotação poética de fragmentos de imagens e sons, em uma atitude de recusa às representações literais; a incorporação e a amplificação de momentos de ambiguidade e de impasse, ora por parte dos realizadores, ora por parte dos atores fílmicos (derivados das particularidades das relações que se estabelecem entre ambos); a priorização das experiências individualizadas dos sujeitos, cujas figurativizações podem evocar um âmbito mais genérico da existência humana, mas sem a pretensão ilustrativa ou exemplar do passado (LINS e MESQUITA, 2011: 20-26).

Tentamos demonstrar o processo segundo o qual essas tendências estilísticas, determinantes à dinâmica autoral nos documentários contemporâneos, ordenam-se como uma espécie de resposta crítica ao modelo sociológico de documentário. Não apenas como materialidades formais, elas expressam outras configurações para o gênero, em vista das relações que estabelecem (e, concomitantemente, das quais se deduzem) entre os sujeitos postos em relação nos filmes.

O documentário atual afasta-se cada vez mais da denotação representativa, ao mesmo tempo em que se lança à invenção e à transfiguração das imagens e sons, donde uma certa inflexão que permite a uma linguagem até então orientada à literalidade um investimento poético: em lugar da ilustração do mundo, a ressignificação do mundo. Isso se dá porque a instalação de um ponto de vista (delimitado, situado, passível até mesmo de ser refutado) é uma demanda do próprio gênero, que, então despojado de uma ilusão referencial, dá a ver sua condição intrinsecamente criativa, sua face de discurso.

O ponto de vista no espectro do gênero

Se nos detivemos na análise das novas formas de realismo cujo embrião já se insinuava no espectro das artes representativas, é porque atualmente essas características estabilizam-se como a expressão por excelência de uma realidade no âmbito das produções culturais, derivando as macrotendências ético-estilísticas que são reafirmadas, tensionadas, questionadas ou subvertidas nos documentários cinematográficos. Elas compõem, em conjunto, uma espécie de parâmetro ordenador em relação ao qual – por afirmação, negação ou contraste – essas tipologias discursivas serão engendradas.

De maneira decorrente, a composição de um ponto de vista que se autoriza, nos termos de se constituir como lugar privilegiado a ordenar uma narrativa, assinalando opções estéticas e posicionamentos discursivos determinados, também relevará desses parâmetros, que dão forma a um gênero. Ainda que desde o princípio destas reflexões tenhamos abordado o campo de análise que nos interessa segundo a conceituação dos gêneros discursivos, cabe aqui tornar mais precisas as delimitações que a constituem:

> [Os] enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem (...), mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003: 261-262).

Stam (2010) defende que a abordagem da autoria no cinema sob a perspectiva dos gêneros pode se tornar produtiva na medida em que esse conceito seja entendido como um conjunto de protocolos/recursos discursivos que se estabilizam, sublinhando ainda que as teorias de autor que tendiam a uma visão monolítica, como o autorismo e o próprio estruturalismo autoral, não lidavam bem com o problema das diferentes práticas cinematográficas. Conforme o autor, a palavra "gênero" serviu, tradicionalmente, para mobilizar dois sentidos principais: um abrangente, em que todos os filmes compõem o gênero; e outro estrito, que tem como corolário a indústria de Hollywood. Nesse âmbito, tornou-se corrente a expressão "filme de gênero", em

referência às produções que, normalmente dispondo de recursos técnicos e financeiros mais reduzidos, respondiam por uma tipologia específica (o musical, o faroeste etc.).

Stam analisa essa segunda maneira de se delimitar o gênero à luz de uma divisão do trabalho, em que os estúdios se especializaram em determinadas tipologias de filmes, constituindo-se em segmentos de produções específicas. Cada estúdio possuía não apenas locações exclusivas, como também compunha equipes – diretores, roteiristas, figurinistas – em função de determinados gêneros. Esse fato denotava uma compleição institucional da indústria: ao mesmo tempo em que ela capitaneava as produções hegemônicas (em termos de linguagem, temática e audiência), também era competente a abarcar os "filmes B".

Os dois sentidos atribuídos à noção de gênero que Stam localiza são passíveis de questionamentos. No primeiro caso, porque a inclusão indiscriminada de *todos* os filmes em um universo genérico prevê recursos pouco produtivos para uma análise: se o gênero compõe uma espécie de ponto pacífico, qual seria a relevância de contemplá-lo como parâmetro de investigação de obras cinematográficas? No segundo caso, porque, ao se enfatizar a vinculação dos gêneros à abordagem (e ao próprio consumo) dos filmes de Hollywood, a crítica destitui o valor de várias outras cinematografias mundiais que também consolidam suas formas estabilizadas de produções.

Uma análise em termos de gênero nos estudos de cinema mostra-se mais interessante no momento em que passa a contemplar o conceito sob uma perspectiva multifacetada, que considera não apenas as recorrências tipológicas (formais e narrativas) no interior dos filmes – ou ainda uma classificação apriorística, em uma espécie de *rotulação* das obras –, mas sobretudo a percepção do gênero como "a cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular em evolução" (STAM, 2010: 148).

Nesse espectro, Neale (2000) pondera que os gêneros não apenas delimitam grupos de filmes, mas constituem sistemas específicos de expectativas e hipóteses que os espectadores *levam* consigo ao cinema, de forma a modular a interação deles com os enunciados. Esses sistemas garantem ao público as possibilidades de reconhecimento e compreensão das obras, instaurando regimes de verossimilhança que amalgamam as características de plausibilidade, motivação, justificativa e crença (p. 158). A verossimilhança aqui assume o sentido de probabilidade e propriedade (em termos daquilo que é próprio, intrínseco, e ao mesmo tempo

apropriado). Variáveis de gênero para gênero, os regimes estabelecem normas e leis que entretanto não são imutáveis, visto o caráter histórico desse estatuto.

Como processo de estabilização de práticas, o gênero se orienta por dinâmicas de repetição, mas também é fundamentalmente constituído pelas diferenças e variações. Cada novo gênero fílmico amplia um conjunto já existente, envolvendo "uma seleção a partir dos repertórios de elementos que se tornaram disponíveis em algum momento da história. Alguns desses elementos são incluídos, outros são excluídos – de fato, há casos em que se excluem mutuamente"[13] (NEALE, 2000: 165).

Pensar discursivamente a cultura e seus objetos prevê a depreensão de formas de estabilização de sentidos (SALGADO, 2007: 201), donde a pertinência de se atentar à constituição dos gêneros sob um viés histórico, passível de reordenar esses regimes de acordo com lugares e épocas específicas. É nessa perspectiva que podem ser evitados os principais problemas que se atribuem a uma análise genérica, conforme os reconhece Stam (2010: 149-150): a extensão, que eventualmente promove classificações demasiadamente amplas ou excessivamente restritas aos objetos; o normativismo, que rege ideias preconcebidas sobre determinadas obras em função do gênero de que são/seriam tributárias; o monolitismo, fazendo desconsiderar a tão recorrente hibridização entre formas (especialmente sensível nos discursos cinematográficos); e o biologismo, cuja tendência é uma abordagem em termos essencialistas e cíclicos, como se cada uma das tendências genéricas encerrasse momentos unívocos de gênese, maturação e declínio.

Uma visão histórica acerca dos gêneros só poderia, já referimos, entendê-los como processos. Nenhum gênero "surge" de maneira espontânea, mas delineia-se a partir da reestruturação das modalidades cristalizadas. Adicionalmente, o deslocamento ou a subversão estética que se afirma nas novas formas (e no interior das formas sedimentadas) é inerente a uma dinâmica constitutiva, posto que o único fundamento em se reconhecer o caráter subversivo de uma modalidade é situá-lo em relação às práticas estabelecidas. Isso nos motiva a pensar nos gêneros em sua condição institucionalizada, decorrente das condições e das contradições socioeconômicas que operam no contexto de produção dos objetos de uma cultura.

Os gêneros constituem esferas de atividades sociais: produzem os regimes em que os discursos serão apreendidos – e seus sentidos, autorizados – e consolidam o repertório coletivo de

[13] No original: "[Each new genre film constitutes an addition to an existing generic corpus and involves] a selection from the repertoire of generic elements available at any one point in time. Some elements are included; others are excluded. Indeed some are mutually exclusive" (tradução nossa).

cada época histórica, adensando uma memória coletiva em relação à qual as práticas serão validadas. Apresentam fronteiras fluidas, em permanente troca com o exterior, de forma que, ao mesmo turno em que dinamizam os parâmetros de constituição de significados por uma coletividade, permitem a expressão de singularidades. É nesse sentido que somos impelidos a investigar a composição e o funcionamento da autoria no documentário contemporâneo no bojo das reflexões sobre o gênero.

Um nome de autor delimita os discursos em circulação na cultura, expressando, via uma assinatura, a "apropriação e o deslocamento de um saber a-temporal e de-subjetivado, ancorando-o em um gênero, no espaço e no tempo" (GREGOLIN, 2003: 51). A assinatura, signo problemático, como situa Andrew (1994: 67)[14], "é uma marca na superfície do texto que indica sua origem (...). Contém em si uma autêntica quarta dimensão, o processo temporal que deu origem ao texto".

O que mobiliza nosso interesse nesses pensamentos é a designação de processos temporais (ou a cogitação do fator de temporalidade – e de espacialidade, com efeito) como determinante à composição da autoria, estatuto situado, posto que sua presença ou ausência em determinados discursos é função dos gêneros. As duas conceituações sublinham, mais uma vez, o caráter histórico dos processos: as figuras de autor, assim como as próprias configurações genéricas que determinam as coordenadas de um exercício autoral, não serão as mesmas no decorrer dos tempos.

Como toda produção de sentidos se perfaz no interior desses campos mais ou menos estabilizados de práticas sociais, os componentes imaginários de cada época são *carregados* no próprio movimento dos discursos circulantes, legitimando a institucionalização desses mesmos campos, assim como os protocolos a eles associados. A assinatura autoral no documentário cinematográfico contemporâneo releva, evidentemente, dos imaginários acerca do papel e do valor dessa prática nos dias atuais, modelados pelas condições de produção a que já aludimos.

Ao elaborarem a questão do ponto de vista, Aumont e Marie (2006: 237) identificam-no a três registros de significação na língua, satisfatoriamente aplicáveis às reflexões sobre cinema. Inicialmente, o ponto de vista é tido como o lugar, real ou imaginário, a partir do qual se produz

---

[14] Andrew extrapola o âmbito nominalista da assinatura como *nome de autor*, deslizando sua conceituação – à luz das abordagens de Deleuze sobre Kurosawa e Hitchcock – rumo à ideia de uma "assinatura gráfica", ou seja, o uso recorrente de materialidades estéticas (elementos cênicos, movimentos de câmera etc.) por determinados realizadores. Essa abordagem, que faz entrever um paralelo estreito com as premissas do *autorismo* (vide capítulo 1), é entretanto pontual, uma vez que o citado texto de Andrew ocupa-se em percorrer as dinâmicas contemporâneas que teriam promovido uma desestabilização e mesmo um declínio da ideia de autor conforme o autorismo, mas localiza uma retomada de fôlego do conceito de autoria em termos de condicionamentos comerciais – a influência dos fluxos televisivos, sobretudo (ANDREW, 1994: 66).

uma representação. Comumente identificado à materialização do olhar, conotaria o ponto do qual emana a organização do plano fílmico – nas narrativas cinematográficas, coincidiria com o olhar de um personagem, da própria câmera, do autor do filme ou do enunciador (essa instância, que os autores nomeiam na esteira das formulações de Gaudreault, é tambem chamada de "mostrador", o que nos faz inferir que eventualmente se refira ao narrador). Nesse sentido, o ponto de vista tornaria expressiva, significante, a associação entre plano e enquadramento.

Uma segunda acepção localiza o ponto de vista em termos de uma temporalização, uma ordenação cronológica das informações atribuídas/distribuídas entre as diferentes instâncias da narrativa (autor, narrador, personagens). Trata-se da questão do modo narrativo (conforme os autores o situam nas formulações de Genette), que articula duas temporalidades: aquela da história que se conta (a matéria narrada) e aquela que diz respeito ao universo da narração. O ponto de vista teria a ver com "a maneira particular como uma questão [informação] pode ser considerada" no interior de um espectro mais amplo, o da narrativa propriamente dita.

A terceira designação vincula o ponto de vista a uma opinião, um sentimento – uma conduta subjetiva –, em relação a um objeto ou fenômeno que se dá a ver: é uma "atitude mental que comunica o juízo do narrador sobre o que é representado no filme" (AUMONT, 1985: 127), propondo assim "uma tentativa de *inscrição* do sentido nos filmes, tentativa em que o registro do simbólico é mobilizado" (p. 131, grifo do autor)[15].

De tal maneira indissociáveis, essas três formas de se conceber o ponto de vista no cinema articulam as esferas do enredo fílmico e das materialidades de expressão: a organização do plano via enquadramento, cuja codificação em termos de uma linguagem torna-se familiar ao espectador para a proposição de sentidos estabilizados; as formas peculiares de tratamento narrativo de uma informação/questão posta pelo enredo, por meio de uma distribuição de temporalidades; e a inscrição de um posicionamento subjetivo do narrador/enunciador expressa em uma atitude mental sobre o que é dado a ver.

A questão do ponto de vista na abordagem de Aumont e Marie tende ainda a contemplar as diferentes instâncias mobilizadas na escritura fílmica (autor, narrador, personagens, espectador), de forma a não dicotomizar os campos da ficção e do documentário. Esse intuito parece orientado a fornecer conceituações abrangentes sobre o problema, em uma espécie de

[15] Aumont e Marie (2006: 237) exemplificam esses efeitos de ponto de vista aludindo a uma cena de *El dorado* (1921), de Marcel L'Herbier, em que a imagem da heroína aparece desfocada, no meio do plano, como forma de expressar a confusão mental da personagem.

plataforma comum para os estudos cinematográficos – opção bastante produtiva, vistos os reducionismos frequentes quando das análises baseadas em distinções classificatórias, sobretudo de ordem estético-narrativa.

Consideramos, entretanto, duas abordagens praticamente concomitantes, situadas entre os anos 1920 e 1930. Elas nos permitem olhar com mais acuidade para o estatuto do ponto de vista no documentário, pois levam em conta as especificidades dessa prática, apontando para sua configuração genérica e para suas implicações político-sociais.

A primeira diz respeito àquela que se estabeleceu como a inaugural e mais disseminada definição sobre documentário, até os dias de hoje. Sob o pseudônimo The moviegoer ("o cinéfilo"), John Grierson aludia a um "tratamento criativo das atualidades"[16], em relação ao filme *Moana* (*Moana, a romance of the Golden A*ge, 1926), de Robert Flaherty. O próprio Grierson, em elaborações posteriores[17], denota que a crítica francesa já usava então o termo "documentaire" para se referir aos travelogues, filmes de expedições que apresentavam normalmente um relato de viagem pelo explorador. Destaca, ainda, um recorrente tom de exotismo nesses materiais, não raro sublinhado por uma natureza longínqua e exuberante. O problema do documentário, então nos termos griersonianos, seria a ultrapassagem de um plano descritivo das paisagens e populações distantes para uma esfera de arranjos e rearranjos propostos pelo realizador em relação ao material captado – eis a dimensão do tratamento criativo a que se referia, no manifesto sobre *Moana*.

Cowie (1997) sublinha que a demarcação do termo "documentário" por Grierson facultou, ao menos para o público de língua inglesa, a possibilidade de se pensar em um novo gênero fílmico, pela distinção quanto a outras formas de "filmes de atualidade" (como os *newsreels*[18] e os próprios *travelogues*). Assim, a preocupação com o significado da realidade apresentada situava o documentário em uma dimensão epistemológica: a questão nuclear deixava de ser "aquilo que vemos em um filme" (ou seja, o caráter espetacular ou pitoresco das atualidades), passando a ser: "como o que vemos em um filme se apresenta à nossa compreensão"[19].

Talvez seja esse o principal aspecto que tenha motivado em Grierson certas discordâncias em relação ao trabalho de Flaherty, posteriores à publicação do texto sobre *Moana*. Essas críticas

---

[16] Em artigo publicado em fevereiro de 1926, no jornal novaiorquino *The sun* (ELLIS, 2000: 27).
[17] Ver: Grierson, 1976.
[18] Pequenos filmes noticiosos que antecediam a exibição das ficções de longa-metragem nas sessões de cinema.
[19] Em paráfrase do original: "What arises here is a shift from actuality film as spectacle to the documentary as an epistemology. It is a question not of what we see but how this is put forward for our understanding" (COWIE, 1997: 1).

conotavam um desconforto em relação ao imaginário do bom selvagem, o primitivo não corrompido, tematizado nos filmes de Flaherty. Nesse contexto, Grierson (1976) diferencia o que denomina de "documentário romântico", aquele cujo apelo estava nas paisagens remotas e na figura do homem selvagem segundo um aspecto idealista, em relação ao "documentário realista", que contemplava as áreas urbanas, sublinhando o aspecto fabril e o impacto do desenvolvimento industrial sobre os indivíduos:

> O documentário realista, com suas ruas, cidades, favelas, mercados, feiras de trocas, fábricas, atribuiu a si próprio o trabalho de fazer poesia onde nenhum poeta havia estado até então – lugares onde incontáveis motivos artísticos são facilmente encontráveis[20] (p. 24).

A crítica griersoniana, assim situada, só remete de maneira extensiva a um aspecto cardeal à noção de ponto de vista documentado, demarcado pelo cineasta Jean Vigo por ocasião de uma das apresentações de seu filme *A propósito de Nice*[21] (*À propos de Nice*, 1929). Trata-se da segunda abordagem sobre o ponto de vista no que se refere ao âmbito específico do documentário a que aludimos anteriormente.

Ao identificar o ponto de vista documentado ao próprio documentário social, Vigo reconhece nesse tipo de filme a exigência de uma tomada de posição, que, "caso não seja suficiente para engajar um artista, ao menos o será para engajar um homem"[22]. Esse compromisso, para o cineasta, determina que a câmera filmadora detenha-se naquilo que deve ser considerado um documento e, consequentemente, que esse material seja abordado na montagem em seu valor propriamente documental[23]. Mais ainda, exige que o personagem seja surpreendido pela máquina, o que não admitiria que uma eventual representação consciente por parte dele fosse incorporada ao filme.

---

[20] No original: "But realist documentary, with its streets and cities and slums and markets and exchanges and factories, has given itself the job of making poetry where no poet has gone before it, and where no ends, sufficient for the purposes of art, are easily observed" (tradução nossa).

[21] O conceito foi apresentado por Vigo na comunicação "Vers un cinéma social" ["Para um cinema social"], no teatro Vieux-Colombier, em Paris, na tarde de 14 de junho de 1930, na segunda apresentação de *A propósito de Nice* (GOMES, 2009: 103).

[22] Em síntese da ideia original: "Ce documentaire exige que l'on prenne position, car il met les points sur les *i*. S'il n'engage pas un artiste, il engage du moins un homme. Ceci vaut bien cela". (VIGO, 1953: 37).

[23] Estas reflexões indicam em que medida o caráter documental dos assuntos abordados depende da mediação engajada do cineasta, visto que "o documentário social torna-se distinto do documentário em geral e das atualidades semanais pelo ponto de vista que, nele, o autor defende de maneira honesta" (Ibidem) [no original: "Ce documentaire social se distingue du documentaire tout court et des actualités de la semaine par le point de vue qu'y défende nettement l'auteur" – tradução nossa]. Ao mesmo tempo, o notável estudo de Paulo Emílio Sales Gomes não deixa escapar um aspecto latente nas reflexões de Vigo: o papel atribuído à câmera é tributário das propostas do cine-olho, método surgido a partir das reflexões de Dziga Vertov, sobretudo durante os anos 1920, que possibilitaria ao espectador "assistir a um panorama vertiginoso de eventos visuais e à incessante colocação em relação de partículas

Em termos de síntese, as palavras finais de Vigo na apresentação de "Vers un cinéma social" representam o cerne de seu ponto de vista documentado:

> Neste filme, por intermédio de uma cidade de significativas manifestações, assistimos à crítica de um certo tipo de mundo. De fato, logo depois de mostrar o ambiente de Nice e o espírito de vida que nela se leva – como em outros lugares, infelizmente! – o filme tende à generalização de diversões grosseiras colocadas sob o signo do grotesco, da carne e da morte; que são os derradeiros sobressaltos de uma sociedade negligente a ponto de nos dar náuseas e nos tornar cúmplices de uma solução revolucionária (*apud* Gomes, 2009: 96).

Gomes depreende nessas ideias o fato de que Vigo houvera chegado a um *propósito* sobre *A propósito de Nice*: o filme, como unidade, ordenava os sentimentos do cineasta rumo a uma ideologia revolucionária – de forma perceptível, Vigo tendia a atribuir a essa obra uma ambição ideológica um tanto excessiva (p. 91). De qualquer maneira, é clara a aproximação entre esse propósito, que deveria ser expresso "honestamente" pelo ponto de vista documentado, e a concepção de autor como produtor, desenvolvida por Benjamin em meados dos anos 1930.

Nessa perspectiva, o autor torna-se produtor na medida em que adere a uma tendência, ou seja, uma causa em favor da qual sua atividade estará empenhada[24]. Benjamin (1994) prossegue, atrelando necessariamente à tendência a qualidade da obra artística: se o autor estiver orientado por uma tendência política *correta* (aquela determinada a alterar a configuração dos meios, progressivamente conduzindo os consumidores à esfera da produção), isso então seria suficiente para atestar a qualidade artística da própria obra.

As reflexões de Vigo (1953) e de Benjamim (Ibidem) estão evidentemente situadas no tempo e orientadas pela ideia de engajamento do autor em um contexto de luta de classes. Entretanto, a delimitação do ponto de vista documentado como a condição por excelência do documentário social e a função organizadora das obras, que Benjamin alia a um necessário potencial pedagógico e prescritivo do produtor-autor, são relevantes porque, no âmbito do

---

da matéria registrada, graças ao olho mecânico da câmera, nova máquina de visão. A missão do cinema-olho é criar uma nova forma de cinema que desperte a consciência adormecida do espectador" (GERVAISEAU, 2012: 98). É importante sublinhar a indissociabilidade, no ideário do cine-olho, da dimensão *construtivista*, expressa pelo trabalho de montagem, e da dimensão do *improviso* na captação do movimento dos sujeitos e dos fenômenos na especificidade da vida cotidiana, que a desembaraça de "suas obrigações ficcionais e espetaculares para fazer com que seja vista em seu incessante devir, tal como ela aparece diante da objetiva" (Ibidem).

[24] "O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência" (BENJAMIN, 1994: 120).

documentário, em que pesem os resultados mais ou menos bem-sucedidos, extrapolam o momento em que foram enunciadas.

Renov (1993b: 26) demonstra como alguns documentários de viés historiográfico dos anos 1970 e 1980 autodeterminavam-se a uma espécie de revisionismo, oferecendo "visões corretivas ou alternativas" ao discurso hegemônico, que tendia a minimizar as lutas dos trabalhadores e das classes marginalizadas. Frequentemente, no entanto, "o interesse pelo documento visual (...) ultrapassava a obrigação dos historiadores e passava a interrogar, em vez de servir apenas à evidência visível"[25]. Já vimos, além disso, em que termos o documentário de modelo sociológico, no Brasil dos anos 1960, imbuiu-se da tarefa algo redentora de revelar o "outro de classe".

O problema do ponto de vista é então situado na imbricação entre as investidas singulares de um realizador – aqui subsumido como a instância de enunciação, ainda que já tenhamos aludido à complexidade do processo criativo no âmbito do cinema, vistas as diferentes instâncias por ele mobilizadas – e o contexto sócio-histórico das obras. Assinalamos os vetores principais que entendemos como condições de produção do documentário contemporâneo: a progressiva visibilidade desses filmes nas últimas duas décadas, com seu modesto mas contínuo acesso às salas de cinema, e as novas configurações do realismo, como mecanismo de operação estética que propõe a legitimação dos discursos via a afirmação das subjetividades, em que se enfatizam os processos e procedimentos enunciativos, e não mais os efeitos de referencialidade.

Esses elementos são centrais à conformação e à expressão dos pontos de vista no documentário contemporâneo, visto que eles "não existem por si só ou previamente, mas se articulam em torno do seu contexto e de suas condições de produção" (SOUZA, 2011: 77). Isso possibilita que consideremos, na constituição dos pontos de vista, tanto as injunções estéticas, os modos de inserção narrativos e a atitude subjetiva, apresentados por Aumont e Marie, quanto o engajamento da instância de realização e o potencial de crítica social (ou ao menos o tensionamento de uma dada realidade, do estado das coisas) daí advindo, conforme o propõe Vigo (1953).

Cremos, com efeito, que esses horizontes sejam indissociáveis quando se pensa em um documentário *ideal*, aquele que mais adequadamente se assentaria às convenções do gênero na atualidade. Não supomos, entretanto, que a mera assunção às coerções (ou ainda o franco repúdio

[25] No original: "(...) the interest in the visual document (...) outpaced the historian's obligation to interrogate rather than simply serve up the visible evidence" (tradução nossa).

a elas), por si, atestem o valor de cada um dos filmes. Antes, interessa-nos investigar de que maneira essas obras se estruturam em face dos parâmetros genéricos, de modo a instaurar pontos de vista que se autorizam: sempre haverá, nas tipologias discursivas que contemplamos, um enunciador pressuposto, um *lugar* de onde as proposições de sentidos serão irradiadas. O movimento inerente à noção de autoria que contemplamos traduz-se em estratégias de autorização para que se ocupe esse posicionamento.

No universo do cinema, o lugar da autoria comumente é atribuído ao realizador, graças a uma herança que o movimento da política dos autores nos legou, como desenvolveremos no próximo capítulo. Nessa perspectiva, um estilo autoral era progressivamente dedutível de um conjunto de filmes, posto que as estratégias estéticas repetiam-se, aperfeiçoavam-se, tornavam-se mais autênticas de obra para obra de um mesmo realizador. A assinatura, não só como um nome de autor, mas subordinada à consolidação dos procedimentos de *mise en scène*, garantia um reconhecimento pessoal no âmbito da criação, o que tinha a ver com a reivindicação de uma origem artística para o cinema, então habitualmente qualificado nos termos de sua dimensão industrial.

Se a assinatura, entretanto, é um elemento que ancora uma tipologia de discurso no tempo e no espaço, deduzimos que a *marca* de autor, assim como o apagamento dela, são efeitos vinculados aos gêneros, que programam os regimes de apropriação dos diversos textos de uma cultura e a construção da memória coletiva de uma sociedade (GREGOLIN, 2003). Da mesma forma, se os gêneros têm fronteiras fluidas e reconfiguram-se em épocas históricas e em lugares distintos, os imaginários sociais sobre a autoria e as formas de legitimação dessa instância nos processos de comunicação também não serão imutáveis.

Ver a autoria se dinamizar nessa perspectiva nos faz considerar as injunções dos gêneros materializadas em práticas de discursivização que trabalham para estabilizar sentidos, remetendo-nos ao já visto, já conhecido. Essa operação, ao mesmo tempo, prevê espaços para as manobras subjetivas, singularizadoras:

> A interpretação de um nome de autor (...) é possível porque, inserido na História, o sujeito constrói seu dizer no repetível (...) mas, ao mesmo tempo, ocupa uma posição de autoria ao deslocar-se do já-dito, ao movimentar-se e garantir a unicidade e a coerência do discurso (GREGOLIN, 2003: 57).

É nesse jogo entre a remetência às plataformas estabilizadas e o deslocamento em relação a elas que circunscrevemos a abordagem da autoria nos documentários brasileiros contemporâneos à luz de sua composição como gênero discursivo.

Para ordenar nosso percurso, iniciaremos com uma análise pontual das principais tendências que, no campo do cinema ou apropriadas de outros universos, propuseram-se à discussão do problema da autoria, compondo o capítulo 1. O cotejo desses estudos em sua relação específica com o documentário torna-se por vezes tortuoso, uma vez que as principais grades conceituais que se afirmaram nesse âmbito derivam do interesse pelo cinema de ficção (FREIRE, 2005). Intentamos, no entanto, delinear as aproximações e as incompatibilidades entre essas teorizações e nosso objeto, por ter sido esse o vetor que, no desenvolvimento desta pesquisa, reafirmou a pertinência de abordarmos a constituição da autoria no documentário brasileiro contemporâneo segundo a conceituação de gêneros discursivos que já circunstanciamos.

No capítulo 2, propomos uma retomada, com vistas à ampliação, da abordagem sobre as macrotendências ético-estilísticas do documentário contemporâneo, apenas referencializadas nesta introdução. Essas características são o aspecto apreensível, materializado na organização da *mise en scéne* nos filmes, os rastros de enunciação que se impregnam nos enunciados. Como formas sensíveis de manifestação, as macrotendências se constituem pelo princípio de recorrência e estabilização de sentidos que configuram o próprio gênero. É por meio delas que deduzimos as estratégias autorais mais expressivas nos documentários, que dão a ver os regimes e arranjos de funcionamento dessa instância no interior dos discursos. Com o intuito de evitar o excesso descritivo, articulamos a essas reflexões breves análises de documentários específicos, não apenas como meio de ilustração, mas sobretudo de tensionamento, das estratégias autorais apresentadas, quando em contraste com os filmes.

Os três últimos capítulos preveem uma análise mais sistemática de nove documentários – três em cada um dos capítulos – a fim de buscarmos, no conjunto, as dinâmicas de estruturação dos pontos de vista que legitimam lugares de autor nessas obras. Motiva-nos sobretudo a possibilidade de vinculação entre elas, aspecto central à seleção que operacionalizamos. Um filme é, conforme já denotamos, a própria cultura em exercício, não apenas de maneira a construir a realidade específica do cinema, mas também por expressar os parâmetros de identificação e reordenação da própria cultura, como um processo. Por esse motivo acreditamos que, postos em uma relação responsiva, os filmes revelem com mais acuidade as articulações

imaginárias com que a sociedade se representa, compõe seus circuitos de significação e faz valorar suas práticas sociais.

Voltamos então à questão fundamental a nossas reflexões sobre o documentário como manifestação cultural: a dimensão do encontro intersubjetivo suscitado por uma situação de filme, que estabelece a relação *eu-outro* e modula as possibilidades de reversão desses termos. Apenas por um renitente antropocentrismo, nos lembra Comolli (2008), podemos pensar em uma visada que se dirige do olho em direção ao mundo – do sujeito em relação ao objeto. Quando, no entanto, o mundo "nos olha", em uma espécie de retorno ou devolução, nós próprios nos tornamos uma espécie de objeto desse olhar[26].

Um filme, como olhar que *dura*, que se detém, ultrapassa a dimensão do visível: a própria imagem, pelo peso de sua materialidade, é capaz de abrir uma fissura no espaço de nossa certeza a seu respeito; e, quando essa *falta* prolonga em nós sua mirada, surge a possibilidade de deslocamento de sentidos assentados, a abertura de uma cisão do que nos olha naquilo que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Se as maneiras de autoria, no documentário, relevam das particularidades do encontro entre sujeitos, não são apenas as formas de ver e fazer ver a alteridade que põem em marcha estratégias de autorização de um posicionamento de autor. O lugar ocupado por aquele que vê e dá a ver, tão sistematicamente recalcado nos filmes que pretendiam "tudo conhecer" sobre o lugar do outro, também é perscrutado, posto à prova, instado a demonstrar seu valor de autenticidade. Se a verdadeira relação intersubjetiva pressupõe reciprocidade, eis a dificuldade por excelência do documentário: em um terreno movediço, prenhe de desejos e esquivas, atravessado por inefáveis relações de poder, como garantir a fidelidade possível à circunstância do evento, único e irrepetível, nos termos de uma determinação ética que emanaria de um lugar de autor?

Há algum tempo tornado anacrônico o fetiche de "falar em nome do outro", a tentação ora iminente parece ser a de "falar *ocupando* o lugar do outro", sofrer em seu lugar as agruras da existência, aproximar-se dele ao ponto da indistinção, buscar indulgentemente uma forma de identificação, como meio de se autenticar as narrativas e dar a ver um lugar de autoridade. Em

[26] Dentre outras manifestações possíveis, cremos exemplar a última sequência de *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, quando o personagem Geraldo, ao saber que é o último dos entrevistados do documentário, começa a elaborar sua identidade como peão de fábrica: "Peão é aquele que roda... peão é aquele que bate cartão, que tem que cumprir horário...". Instala-se então um sentido de tensão que se prolonga até a angústia, por um longo silêncio de Geraldo. Nesse impasse, que parece não ter fim, o personagem entretanto recupera a fala para afirmar seu lugar subjetivo. Dirige-se ao realizador e pergunta: "Você já foi peão?". Com a réplica de Coutinho – "não" – o filme termina.

uma orientação diversa àquela consagrada pelo documentário de modelo sociológico, permanece no entanto uma espécie de apropriação indébita. Ressoa então a pergunta literalizada por Nichols (2005a), mas possivelmente evocada por todos aqueles que se dispuseram um dia a enfrentar o problema do documentário: *o que fazer com o outro*?

Seria ingênuo lançar-se a essa reflexão pressupondo a possibilidade de uma superação de distâncias entre quem filma e quem é filmado, quem outorga o *direito* de fala e quem se serve dele quase nos termos de um privilégio. Existem distâncias que não se elidem – e isso talvez seja o que o documentário, como virtualidade, tem de mais próprio: não falar pelo outro, não falar como se fosse o outro e nem mesmo falar sobre o outro. Na ordem do encontro, só existe o presente: uma relação que se faz *em presença*, em sua irredutibilidade. A alteridade como presença, que impele ao documentário falar ao lado, falar de perto[27], incorporando a dúvida e o estranhamento do mundo em sua *outridade*.

[27] Em alusão ao documentário *Reagrupamento* (1982) [*Reassemblage: from the firelight to the screen*], da cineasta estadunidense de origem vietnamita Trinh T. Minh-Ha, em que uma narração em voz *over* da própria cineasta, no início do filme, expressa: "I do not intend to speak about. Just speak nearby" ["Não pretendo falar sobre. Apenas falar de perto"]. Em suas obras, Minh-Ha propõe "uma crítica à representação etnográfica tradicional (fílmica ou textual) baseada nos critérios de autenticidade, verdade e objetividade e propõe experimentos com linguagem fílmica e uma aproximação poética dos temas que filma" (HIKIJI, 2009: 123).

capítulo 1

o cinema de autor e o autor do cinema: caminhos para um conceito

As abordagens que se ocupam do estudo da autoria no documentário acabaram geralmente imiscuidas naquelas que, há mais ou menos seis décadas, trataram de legitimar um estatuto de autor ao cinema ficcional. Gênero "periférico", as reflexões específicas ao documentário tornaram-se mais sistemáticas há apenas 20 ou 30 anos – e não raro polarizam-se entre o esforço por uma definição do gênero, com base nas potencialidades de representação desses filmes, e a reivindicação de uma não definição, olhando com desconfiança para o próprio estatuto da representação. Nesse último caso, enfatizar o processo de construção daquilo que é posto em cena, em lugar de esfumaçar suas marcas para sustentar uma opinião tida como válida, é considerada a atitude ética por excelência no universo do documentário (RAMOS, 2001: 193).

Voltaremos a essas questões, cuja contemplação é necessária para que possamos deduzir aspectos ordenadores de nosso problema de pesquisa. Antes, entretanto, percorreremos as circunstâncias e as derivações conceituais que deslancharam as principais concepções sobre a autoria no cinema. Esses ideários frequentemente foram apropriados de outros campos em que as construções imaginárias legitimavam uma figura de autor, sensivelmente a literatura. Em seus contextos específicos, no entanto, tentaram acomodar o conceito em um panorama cinematográfico.

Tratou-se inicialmente de um movimento cuja inflexão política sobrepôs-se às determinações teóricas. Desde os primórdios submetido a polêmicas indecidíveis, o cinema teve de sustentar sua singularidade artística e narrativa apesar de (ou talvez em vista disso mesmo) sua ligação genética com a fotografia: o espírito daquela época, a segunda metade do século XIX, tornava possível o entendimento desse processo como propício à demonstração objetiva dos fenômenos[28]. Com o desenvolvimento das condições de produção, o cinema se

[28] A esse respeito, Freire (2005) sublinha: "Sua capacidade [a da câmera fotográfica] de ser precisa e "não mentir" era a mesma dos instrumentos aos quais ela veio se juntar. Reforçando essa idéia, Winston cita a *Encyclopedie française*, para quem 'O clichê fotográfico não interpreta, ele grava. Sua precisão e fidelidade não podem ser questionadas'. Com o cinematógrafo não foi muito diferente. O ancestral mais direto do aparelho dos irmãos

afirma no correr do século seguinte sobretudo pelas potencialidades narrativas que vai aprimorando. Sua composição como processo industrial prevê equipes numerosas, sublinhando a divisão do trabalho e a especialização das funções. Consolida-se o sistema de estúdios que tem em Hollywood seu paradigma.

Nesse contexto, a conformação de um lugar de autor se deu no horizonte de um embate que demandava o reconhecimento de uma singularidade individual e da própria autonomia artística do cinema industrial, ao mesmo tempo em que ele tinha de se haver com as dinâmicas sócio-históricas que o instituíram como modo de produção coletivo. Como marco inaugural dos estudos sobre autoria, é em meados do século passado que assistimos ao surgimento de uma atitude reivindicatória, muito mais do que a uma teoria propriamente dita, cujos argumentos "pautavam-se pelo desejo de mostrar que o cinema era capaz de transcender sua forma artesanal, industrial, de produção, incorporando uma visão singular, 'assinada'" (STAM, 2010: 105, grifo do autor).

Tendo a redação de uma revista francesa como polo irradiador, essas ideias logo se dispersaram aos Estados Unidos e à Inglaterra, onde sofreram as inflexões culturais daqueles contextos. As diferentes manifestações dessa corrente, conhecida de forma generalizada como autorismo, têm em comum certo *retrocesso* a uma concepção romântica do artista, encarado como instância soberana do processo criativo.

Curiosamente, não se pode desprezar a dimensão de *reação* latente no autorismo, visto que ele emerge em um contexto em que as investidas do estruturalismo legitimam sua primazia como sistema de pensamento, fazendo decrescer o valor do sujeito em termos de uma origem teleológica dos sentidos e atrelando-o a um efeito próprio à urdidura dos textos. De qualquer maneira, é como legado do autorismo que ainda hoje identificamos o autor de um filme, qualquer que seja, com o o diretor da obra[29], mesmo quando a expressão "cinema de autor" (que passa por ondas sucessivas de valorização e desvalorização conforme as dinâmicas de cada época) trata de

---

Lumière, a câmera cronofotográfica do fisiologista Etienne Jules Marey, não era outra coisa que um instrumento científico para estudar a locomoção dos seres vivos" (p. 24).

[29] "Nas diferentes linhas que assumiu, o *autorismo* compartilhou certas assunções: notavelmente, aquela de que um filme, ainda que produzido de maneira coletiva, tende a ser mais valorizado quando é produto de seu diretor (...); na presença de um diretor que é genuinamente um artista (um *autor*), o filme entretanto ultrapassa a expressão de sua personalidade individual; e essa personalidade pode ser detectada por uma recorrência temática e/ou estilística presente em todos (ou quase todos) os filmes desse diretor" (CAUGHIE, 1990: 9, grifos do autor). No original: "Within its distinguishable currents (...) *auterism* shares certain basic assumptions: notably, that a film though produced collectively, is most likely to be valuable when it is essentially the product of its director (...); that in the presence of a director who is genuinely an artist (an *auteur*) a film is more than likely to be an expression of his individual personality; and that this personality can be traced in a thematic and/or stylistic consistency over all (or almost all) the director's film" (tradução nossa).

encontrar um parâmetro de distinção entre as produções "autorais" e aquelas que supostamente se organizam em função dos resultados comerciais da circulação dos filmes.

1.1. Autorismo: política da singularidade nos *Cahiers* e singularidade política em *Film culture*

Nos anos 1950, a revista francesa *Cahiers du cinéma* tornava-se lugar de abrigo a jovens ensaístas que passavam a defender uma estética da expressão pessoal dos cineastas como elemento atestador da autoria nas obras. Para isso, dedicavam especial atenção não apenas a alguns realizadores europeus do pós-guerra, mas notavelmente aos "grandes" diretores hollywoodianos do período – nomes como os de Orson Welles, Nicholas Ray, Howard Hawks e Alfred Hitchcock tornaram-se frequentes no universo dessas críticas como exemplares de um cinema de autor.

Celebrizada como política dos autores (*politique des auteurs*), a polêmica suscitada por esse movimento deveu-se menos à ênfase da atribuição da autoria ao diretor dos filmes[30] do que ao reconhecimento do cinema de Hollywood como lugar privilegiado a tal finalidade. Essas produções, à época, eram desqualificadas pela crítica tradicional em comparação a um "cinema de qualidade" europeu, devido às injunções comerciais que as conformavam. Encarados sob a ótica do entretenimento, do apelo às massas e da repetição estética, os filmes hollywoodianos não haveriam de ser reconhecidos em sua dimensão artística, a não ser... pelos jovens turcos[31] dos *Cahiers*, movidos tanto pela devoção cinéfila quanto pelo desejo de ruptura com as gerações precedentes. O que fazia do autor *um autor*, aos olhos dos jovens franceses, era ironicamente o sistema industrial dos estúdios, posto que um diretor como Hawks ou Hitchcock afirmava sua singularidade artística e sua expressão individual *apesar* desse mesmo sistema, a partir de seu interior.

Não se tratava de repudiar o cinema europeu pelo simples fato de ele *ser europeu*. Realizadores como Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Federico Fellini e Luis Buñuel eram efetivamente festejados no pequeno circuito desses críticos, em vista de um caráter

---

[30] A estabilização própria ao universo da literatura, provinda de séculos, estendia ao roteiro – ou ao argumento – o lugar de exercício da autoria no cinema, como tendência. A rigor, boa parte dos filmes europeus considerados tributários de uma tradição "de qualidade" eram adaptações de romances, motivo pelo qual o autor *era* o escritor literário (e secundariamente o roteirista) – sendo o diretor de cinema uma espécie de *arranjador* das materialidades do filme. Essa relação de dependência involuntária entre os espaços da literatura e do cinema mostrou-se ambivalente (ora repudiada, ora solicitada) mesmo no âmbito da política dos autores, conforme situaremos.

[31] A referência aos expoentes da política dos autores (entre eles, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truchaud e Jacques Doniol-Valcroze) como "jovens turcos" é uma alusão metafórica de André Bazin, à época editor dos *Cahiers*, a uma coalizão de diferentes segmentos que tinham como objetivo comum a reforma do governo do Império Otomano, nos fins do século XIX.

antitradicional dos filmes que dirigiam, que pouco a pouco iam se despegando dos recursos narrativos clássicos. O texto inaugural de Truffaut no espectro da política dos autores[32] insurgia-se contra "uma certa tendência do cinema francês" (evidentemente, a tradição de qualidade), marcada pelo realismo psicológico e pela dependência "novelística" desse cinema, que sacrificava suas propriedades estéticas, de forma a não se emancipar realmente dos parâmetros da literatura:

> Não posso acreditar na coexistência pacífica entre a tradição de qualidade e um cinema de autor (...). Não se trata do desejo de criar um escândalo que me leve a depreciar um cinema tão elogiado noutros lugares. Estou convencido de que o prolongamento exagerado do *realismo psicológico* é a causa da incompreensão do público diante de obras verdadeiramente novas como *Le carrosse d'or*[33] ou *Casque d'or*[34], para não mencionar *Les dames du Bois de Boulogne*[35] e *Orphée*[36] (1954: 26)[37].

A reflexão de Truffaut quanto à persistência de um realismo psicológico em detrimento de um realismo poético nos filmes aponta para uma certa alienação do público quanto às obras consideradas inovadoras no contexto das próprias produções francesas. Ao menos no que diz respeito aos filmes norte-americanos, entretanto, o realismo poético parece ter conquistado a audiência, também em vista da própria conjuntura político-econômica do período. Durante a Segunda Guerra Mundial, esses filmes permaneceram distantes do mercado francês, voltando a ser distribuídos após 1945, o que consequentemente acirrava o interesse do público pelas películas (BERNARDET, 1994).

Assim como os espectadores, os críticos dos *Cahiers* entusiasmavam-se com as impressões da "vida concreta" materializadas na tela por uma estratégia realista da *mise en scène* típica desses filmes. É justamente essa a dimensão que adquire importância capital na perspectiva-manifesto da política dos autores: a valorização da *mise en scène* como caminho para se chegar ao autor.

---

[32] O artigo "Une certaine tendence du cinéma français" (1954), de Truffaut, habitualmente é considerado o inaugurador da política dos autores. Como pondera Caughie (1990: 35-36), esse texto pode ter demarcado o *autorismo* como política editorial dos *Cahiers* à época de sua publicação, mas não "inventou" o conceito, que aparentemente deu forma ao projeto do periódico *Revue du cinéma*, já em meados dos anos 1940.

[33] *A carruagem de ouro* (Jean Renoir, 1952).

[34] *Amores de apache* (Jacques Becker, 1952).

[35] *As damas do Bois de Boulogne* (Robert Bresson, 1945).

[36] *Orfeu* (Jean Cocteau, 1950).

[37] No original: "Eh bien je ne puis croire à la co-existence pacifique de la *Tradition de la Qualité* et d'un *cinéma d'auteurs* (...). Ce ne pas le désir de faire scandale qui m'amème à déprécier un cinéma si loué par ailleurs. Je demaire convaicu que l'existence exagérément prolongée du *réalisme psicologique* est la cause de l'incompréhension du public devant des ouevres aussi neuves de conception que *Le carrosse d'or*, *Casque d'or*, voire *Les dames du Bois de Boulogne* et *Orphée*" (grifos do autor; tradução nossa).

As relações entre aquilo que se dispõe em cena, em termos das materialidades estéticas (movimentos de câmera, enquadramentos, ritmo e duração de planos, sonorização etc.) e uma *moral* do realizador refletem a ideia de uma unidade da obra que, por sua vez, instaura uma indiscernibilidade entre estilo e autor. Evidentemente tal posicionamento se orienta pelo paradigma da arte romântica, que encontra na expressão individual de um sujeito indícios de transcendência, conforme Bernardet (1994):

> O autor, em última instância, revela Deus, e não será essa a função última do cinema? As obras dos grandes autores não são filmes, mas se identificam com o próprio cinema. (...). A obra do autor identifica-se com o cinema, é o cinema, cria o cinema. O romantismo não está longe: 'O artista tornou-se um Deus criador', escreve o alemão Herder (p. 65).

Essa perspectiva frontalmente idealista estimulou diversos adágios que se vulgarizaram a partir das críticas dos *Cahiers* – não raro devido ao caráter ostensivamente retórico deles. Chabrol e Rohmer[38] vaticinaram que, "se Hitchcock se engana, então o cinema se engana com ele". Expressão de um ideal de transcendência, aqui Hitchcock-cineasta/*autor* converte-se em puro cinema, em que se observe a associação deliberada entre criatura (obra), criador (autor) e universo contingente (cinema).

Tal imbricação, cara às análises publicadas pelos *Cahiers* naquela época, era buscada no enredo das obras, não exatamente pelos conteúdos que expressavam, mas como possibilidade, a partir deles, de acesso a um além-filme que a crítica deveria perseguir e revelar como marca de uma autoria genuína no cinema.

Estamos diante de um conceito central mobilizado por esse tipo de análise: o do *tema*. Entendido aqui como uma dedução do enredo, o tema seria o princípio recorrente do autor, sua plataforma de subjetividade – razão pela qual, mesmo não sendo responsável pela roteirização ou pela produção executiva do filme, o realizador *é* o autor: seu tema materializa-se em uma *mise en scène*[39].

A derivação da ideia de tema (ou de moral do autor) aponta para uma característica eivada de idealismo: nunca *per-feito*, nunca esgotado, o tema seria buscado em um conjunto intangível, ainda que, de forma embrionária, estivesse presente desde o primeiro filme de um realizador.

---

[38] Em: Bernardet, 1994: 50.

[39] Já referimos como a *mise en scène*, pelo adensamento de procedimentos estilísticos no conjunto dos filmes de um diretor, era constantemente referida como o lugar em que se deveria buscar as marcas de autoria. Na prática, entretanto, os textos que dão forma à política dos autores mostram que os críticos jamais conseguiram se desvencilhar da análise dos enredos.

Projetado ao infinito, o tema, ao mesmo tempo, seria anterior ao filme, estando à espera da materialização que o imortalizaria – assim como a seu autor.

As abordagens de Chabrol e Rohmer sobre a obra de Hitchcock, apenas à guisa de exemplo, veem como tema autoral por excelência (a moral do diretor) uma conjugação entre pecado e transferência de culpa entre os personagens, segundo uma inspiração católica (a de que, a rigor, "ninguém é mesmo inocente"). Se o privilégio ao tema de um realizador muitas vezes tornou as críticas da política dos autores excessivamente vinculadas aos enredos dos filmes, é curioso observar como, na contemporaneidade, a noção de *sinthoma* proposta pelo olhar psicanalítico de Zizek privilegia justamente a espessura da *mise en scène* como garantia da eternização do nome de Hitchcock, que:

> (...) não partia do argumento para sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (em geral visuais) que assombravam sua imaginação, que se impunham como seus *sinthomas*; depois, construía uma narrativa que servia como pretexto para o uso destes... Tais *sinthomas* dão o aroma específico, a densidade substancial da textura cinematográfica dos filmes de Hitchcock; sem eles teríamos uma narrativa formal sem vida. Desse modo, todo discurso acerca de Hitchcock como 'o mestre do suspense', de seus argumentos tortuosos ímpares etc., erra a dimensão fundamental (...). Ele inventava histórias para poder filmar certo tipo de cenas. E, embora as narrativas de seus filmes consubstanciem um comentário divertido e muitas vezes perspicaz de nossos tempos, é em seus *sinthomas* que Hitchcock viverá para sempre (2009: 84-85, grifo do autor).

Pela apreciação panorâmica do ideário da *política* (este termo é revelador), percebemos que ela não se conformou como uma teoria, mas como uma estratégia que requisitava para o cinema um estatuto já privilegiado em outras formas de arte: o investimento valorativo do lugar de autor em função de uma expressão subjetiva. Pode-se compreender, assim, em que dimensão eram ambíguas as relações que os críticos estabeleciam com a literatura[40], ora admirada como prática que garantia a máxima individualidade criativa, ora repudiada devido aos roteiros literários e às adaptações de romances que sobrepunham à especificidade do cinema o peso da tradição das letras.

Não foi devido a uma coincidência que a assumida inspiração para o autorismo francês proveio de um conceito que aproximava a câmera de filmar a uma caneta, presente em um artigo

[40] Para Stam (2010: 106), essa ambiguidade se prolonga na própria estética da *nouvelle vague*, filiação cinematográfica que, durante os anos 1960 e 70, acolheu vários dos jovens turcos (Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer etc.) como realizadores.

que antecipa em quase uma década a relação consciente entre o valor expressivo da escrita e a possibilidade do cinema como arte:

> É impossível não perceber que algo que está se passando com o cinema (...). Ele está se tornando um meio de expressão, assim como ocorreu com todas as outras artes que o antecederam, em particular a pintura e o romance (...). Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como no ensaio ou no romance contemporâneos. Eis por que chamo a essa nova era do cinema a da "câmera caneta" (ASTRUC, 1992: 326)[41].

O ponto-chave proposto pela política dos autores, a expressão de uma singularidade como atestado de valor artístico, problematiza a caracterização do cinema como trabalho coletivo. A atribuição exclusiva da autoria ao realizador subsume os outros papéis da produção, a exemplo do roteirista, do montador e do produtor. Como ideal, almejava-se a reunião dessas atribuições em um só indivíduo empírico. A inflexão personalista na abordagem dos *Cahiers* era notável e, em que pese seu teor de improbabilidade (vistos os condicionantes do cinema como prática), a ideia de *acumulação* dos atributos de realização-montagem, roteirização e produção executiva tiveram apelo inegável em outras propostas do cinema ocidental[42].

O aspecto polêmico do autorismo na França alcançava, como vimos, uma espécie de ativismo cuja causa eram os próprios caminhos do cinema, propondo os termos necessários ao estabelecimento dele no panteão das artes. Os fundamentos desse ativismo, entretanto, eram bastante rarefeitos nos textos, não indo muito além da defesa da expressão individual dos realizadores – no mais das vezes, os artigos eram um exercício de virtuosismo, em que cada crítico em particular destilava seus conhecimentos cinéfilos quanto ao diretor da preferência.

---

[41] No original: "Il est impossible de ne pas voir qu'il est en train de se passer quelque chose dans le cinéma. (...) Le cinéma est en train de devenir un moyen d'expression, ce qu'ont été tous les autres arts avant lui, ce qu'ont été en particulier le roman et la peinture. (...) Un langage, c'est-à-dire, une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstracte soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la 'caméra-stylo'" (tradução nossa). O texto de Astruc foi originalmente publicado em março de 1948, em *L'Ecran Français* (edição 144).

[42] Como exemplo pontual, no Brasil essa perspectiva de autoria foi identificada de maneira algo genérica sob a denominação de "cinema independente" (BERNARDET, 1994), aludindo a alguns projetos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, sobretudo durante os anos 1960. O recente documentário *Belair* (2009), de Noa Bressane e Bruno Safadi, delineia essa concepção sobre o autor de cinema, ao narrativizar a criação da produtora Belair, pelos cineastas Julio Bressane e Rogério Sganzerla e pela atriz Helena Ignez. Os sócios eram responsáveis pela roteirização, direção, produção e distribuição dos filmes (até mesmo a atuação, no caso específico de Ignez, era assumida na visada autoral). Paraleamente a esse trato subjetivo das diversas etapas da produção fílmica, o contexto político de exceção (a ditadura militar) reiterava a pertinência de uma organização como a Belair, em termos de um oblíquo mas contundente teor de questionamento político expresso principalmente pela estética dos filmes.

Isso, entretanto, não quer dizer que a política dos autores estivesse livre de dissensos, no próprio universo dos *Cahiers*.

A principal voz de dissonância tinha um peculiar tom de autoridade, visto que expressava o posicionamento do editor do periódico, André Bazin. Acenando contrariamente a um culto da personalidade, Bazin (1957) pondera que a defesa da autoexpressão como cerne da política dos autores devia-se ao fato de que um ato genuíno de criação mostrava-se mais incerto e vulnerável no cinema do que nas outras artes, mas chamava a atenção para o risco de uma sobreposição do autor em relação aos filmes.

Diferentemente da maioria dos cultores da política, para quem o fator pessoal materializado nas obras era a chave interpretativa da autoria (visto que se orientava por uma noção de continuidade progressiva, tornando-se mais bem delineado em cada *nova* produção de um realizador), Bazin defendia que um filme fosse contemplado em sua especificidade. Além disso, os termos em que valorava o cinema de Hollywood divergiam radicalmente daqueles respaldados pelos jovens críticos:

> O cinema americano é uma arte clássica, mas por que então não admirá-lo naquilo que ele tem de mais admirável: não apenas o talento deste ou daquele realizador, mas o gênio do sistema, sua tradição vigorosa e sua fertilidade ao entrar em contato com novos elementos? (Ibidem: 11)[43].

Bazin conclui o célebre artigo de 1957 sublinhando a necessidade de a política dos autores ser cotejada com outras abordagens, a fim de se restaurar ao filme seu estatuto de trabalho artístico – o que não significaria (re)negar o papel do autor, mas reestabelecer a ele um necessário aspecto transitivo: "autor, sim, mas *de quê*?". Na década seguinte, o próprio posicionamento dos *Cahiers* já havia recuado muito em relação aos arroubos dos primeiros tempos, com o detalhamento, pelos novos críticos, daquilo que enxergavam como os excessos mais flagrantes das investidas do autorismo no periódico[44].

---

[43] No original: "Le cinéma américain est un art classique, mais, justement, pourquoi ne pas admirer en lui ce qui est le plus admirabe, c'est-à-dire non seulement le talent de tel ou tel de ses cinéastes, mais le génie du système, la richesse de sa tradition toujours vivente e sa fécondité au contact des apports nouveaux" (tradução nossa).

[44] Nesse âmbito, é interessante a leitura da transcrição de uma mesa-redonda da qual participaram, em novembro de 1965, Jean-Louis Comolli, Jean-André Fieschi, Gerard Guégan, Michel Mardore, Claude Ollier e André Théchiné. Em uma espécie de balanço, os críticos aludem, entre outros pontos, à importância excessiva que a política dos autores estendeu ao cinema norte-americano; à ausência de critérios consistentes para a escolha daqueles que seriam "abençoados" como autores; e ao risco de se eleger a constância estilístico-temática como

É inegável, entretanto, o papel fundamental assumido pela revista no estabelecimento das bases daquilo que ainda é visto como um cinema de autor. Mesmo que um aspecto programático da política não fosse facilmente dedutível a partir dos textos do movimento, dado o grau de impressionismo que os perpassava, a polêmica foi fecunda se considerarmos um deslocamento que se instaura no âmbito da crítica cinematográfica, que então começa a se estruturar como um processo de *descoberta*, demandando um olhar mais preciso dos críticos. Isso porque eles se viam impelidos a buscar os elementos de sua análise no interior dos próprios filmes (CAUGHIE, 1990) e não em elementos exteriores ou na comparação/equivalência em relação a outras modalidades artísticas. Além disso, com a elevação de diversos realizadores ao patamar de autores, houve algum grau de renovação no universo das obras que mobilizavam a atenção da crítica especializada e, ainda que menos abrangentemente, do próprio público.

Uma certa apropriação do ideário da política dos autores nos Estados Unidos deveu-se principalmente ao trabalho de Andrew Sarris, cujos artigos na revista *Film culture*, nos anos 1960, deram forma ao autorismo cinematográfico naquele país. A importância de se contextualizar esse percurso deve-se sobretudo ao fato de que Sarris fez mais do que *mimetizar* as premissas da política em uma forma de pensamento, tensionando-as e atribuindo a elas novas configurações. Se invocamos, no início deste segmento sobre o autorismo, uma "política da singularidade" nos *Cahiers* e uma "singularidade política" em *Film culture*, é porque, com Sarris, foi patente o intuito de se estabelecer o autorismo propriamente como uma teoria[45].

A inflexão política dessa proposta tem um caráter ostensivamente nacionalista. A teoria do autor (assumimos aqui a nomenclatura reivindicada pelo crítico norte-americano) apresentava-se como critério de atribuição valorativa a filmes e diretores, naturalizando a tendência comparativista para defender a superioridade do cinema hollywoodiano em relação a outras cinematografias mundiais[46]. É nesse âmbito que o grau de personalismo presente na política dos

---

garantia de um trabalho autoral, menosprezando as formas *novas* que determinados filmes propõem. Ver: Comolli; Fieschi; Guégan *et alli* (1965).

[45] O texto de Sarris que se tornou modelar de seu trabalho programático no espectro do autorismo, "Notes on the *auteur* theory in 1962" ["Notas sobre a teoria do autor em 1962"], expressa a ambição de estabelecimento de um teoria sobre o autor no cinema, decantando-se da atitude polemista dos jovens turcos dos *Cahiers* (o que não significa que os dividendos de um outro tipo de polêmica, cremos, não fossem antevistos por Sarris). Cabe, entretanto, a ressalva de que, embora Sarris propagasse ter sido o primeiro a empregar o termo "*auteur* theory", no próprio texto de 1962, Caughie (1990: 62) refere que a expressão já aparece em um artigo de Luc Moullet para os *Cahiers du cinéma* em 1959.

[46] "Após anos de tortuosa reavaliação, estou agora preparado a apostar minha reputação de crítico na proposição de que Alfred Hitchcock é artisticamente superior a Robert Bresson, qualquer que seja o critério de excelência; além disso, filme a filme, diretor a diretor, o cinema americano tem sido consistentemente superior ao do resto do mundo,

autores tende a ser ainda mais contundente na *americanização* dos princípios do autorismo. A engenhosidade do raciocínio de Sarris, entretanto, está na disposição em recobrir as investidas polemistas com os próprios aspectos de uma teoria:

> [Bazin] argumenta que o cinema é menos individualista como arte do que a pintura ou a literatura, que Hollywood é menos individualista do que os outros cinemas e que, então, a teoria do autor nunca se aplica efetivamente em lugar nenhum (...). Ele menciona, mais de uma vez e em diferentes contextos, a influência do capitalismo no cinema. Sem negar essa influência, ainda acho impossível, no entanto, atribuir determinados diretores e determinados filmes a qualquer sistema particular de cultura (...). Ainda que o artista não surja da mente idealizada de Zeus, livre das nódoas embrionárias da história, a própria história é profundamente afetada pela chegada desse artista. Se não conseguimos imaginar um *Outubro* de Griffith ou um *Nascimento de uma nação* de Eisenstein por acharmos difícil transpor as concepções unificadoras de um deles sobre Lee e Lincoln para as concepções dialéticas do outro sobre Lênin e Kerensky, ainda assim somos impelidos a reconhecer diferenças nas personalidades desses dois pioneiros para além dos respectivos complexos culturais a que pertencem. É com essas diferenças que se preocupa a teoria do autor. Se diretores e outros artistas não puderem ser arrancados de seus ambientes históricos, a estética se reduzirá a um ramo da etnografia (SARRIS, 1962: 128)[47].

Reconhecendo-se tributário da política dos autores como ideário original que o motivou a reordenar as próprias concepções sobre o cinema, Sarris entretanto demarca três princípios que norteiam aquilo que em seu entendimento deve dar forma a uma teoria de autor. Em uma dimensão contrastiva, esses fundamentos mostram certa decantação quanto a pontos-chave do autorismo francês, como estratégia de estabelecimento de argumentos de autoridade no plano do autorismo norte-americano.

A primeira das formulações reitera a primazia do diretor como verdadeiro autor do filme, mas diverge da corrente francesa ao colocar sob suspeita a infalibilidade da relação autor = forma (ou, por outras palavras, a crença de que a moral ou o tema do autor *sempre* seria dedutível da

---

de 1915 até 1962" (SARRIS, 1962: 130). No original: "After years of tortured revaluation, I am now prepared to stake my critical reputation, such as it is, on the proposition that Alfred Hitchcock is artistically superior to Robert Bresson by every criterion of excellence and, further, that, film for film, director for director, the American cinema has been consistently superior to that of the rest of the world from 1915 through 1962" (tradução nossa).

[47] No original: "He [Bazin] argues, in turn, that the cinema is less individualistic an art than painting or literature, that Hollywood is less individualistic an art than other cinemas, and that, even so, the *auteur* theory never really applies anywhere (…). He mentions, more than once and in other contexts, capitalism's influence on the cinema. Without denying this influence, I still find it impossible to attribute X directors and Y films to any particular system of culture (…). Even the artist does not spring from the idealized head of Zeus, free of the embryonic stains of history, history itself is profoundly affected by its arrival. If we cannot imagine Griffith's *October* or Eisenstein's *Birth of a nation* because we find it difficult to transpose one artist's unifying conceptions of Lee and Lincoln to the other's dialectical conceptions of Lenin and Kerensky, we are, nevertheless, compelled to recognize other differences in the personalities of these two pioneers beyond their respective cultural complexes. It is with these latter differences that the *auteur* theory is most deeply concerned. If directors and other artists cannot be wrenched from their historical environments, aesthetics is reduced to a subordinated branch of ethnography" (tradução nossa).

mise en scéne). Não se trata de rechaçar um aspecto tão caro aos críticos dos *Cahiers*, mas de sugerir que a personalidade autoral não se limitaria às expressões da intenção dos realizadores, explicitando-se também nas tensões e nas brechas do próprio texto fílmico[48]. Nesse âmbito, a estrutura industrial do cinema não é encarada como um entrave à liberdade criativa do realizador, mas como elemento produtor de um tensionamento (que se manifesta no "significado interior" de um filme). Em um aparente intuito de legitimar a regra por meio da exceção, Sarris (1962) alerta que a crítica não pode assumir como ponto pacífico que um mau diretor *sempre* realizará um mau filme (vimos como a atuação dos críticos franceses esmerou-se em provar o contrário, identificando a excelência do autor à garantia de qualidade de sua obra).

A segunda das premissas alude a uma "personalidade distinguível" do diretor como critério valorativo do filme. Aqui, a questão da assinatura como aspecto derivado da recorrência de elementos estilísticos é enfatizada em função do interesse nacionalista do crítico: "o modo como um filme olha e se move deve ter alguma relação com o modo como o diretor pensa e sente. Nessa área, os diretores americanos habitualmente são melhores do que os outros"[49] (Ibidem: 132-133).

Essa apreciação valorativa leva em conta o virtuosismo técnico de certos realizadores, atrelando-o a uma característica predominante na produção fílmica dos Estados Unidos. Como uma parcela significativa dos diretores era incumbida da realização dos filmes, esses profissionais viam-se forçados a expressar sua personalidade através do tratamento visual dos temas – e não do conteúdo literário do roteiro, por exemplo. Sarris estabelecia então uma relação de causa e efeito entre os constrangimentos da produção e o aprimoramento estilístico dos realizadores, em uma aproximação quase indistinguível de uma das proposições da política dos autores – a não ser pelo fato de que, para o crítico norte-americano, a competência técnica afirmava-se *devido* às restrições, e não *apesar* delas, como preferiam os franceses.

Finalmente, o terceiro critério proposto por Sarris para o reconhecimento de um autor diz respeito ao "significado interior". Ligando-se estreitamente à ideia de *mise en scéne* como

---

[48] Sobre este aspecto, Caughie (1990: 61) sublinha uma inclinação pontual para as tendências estruturalistas que também exercerão influência sobre a discussão do autor no cinema. Observamos, ao mesmo tempo, que Sarris faz referência, indiretamente, às próprias condições de produção de uma obra, visto que as tensões materializadas na *escritura* fílmica também são derivadas, como o próprio autor desenvolve, das inflexões industriais da produção de filmes. Esse ponto torna-se irônico se cotejado com o referido posicionamento de Sarris quanto à desconsideração dos "complexos culturais" a que pertencem os realizadores – ou às forças condicionantes de toda produção artística.

[49] No original: "The way a film looks and moves should have some relationship to the way a director thinks and feels. This is an area where American directors are generally superior to foreign directors" (tradução nossa).

manifestação de um *mundo particular* do realizador ou à expressão de uma moral própria, o significado interior a ultrapassa, entretanto, por se elevar da referida tensão entre a personalidade e o material – não apenas em termos das materialidades que constrangem ou auxiliam a produção fílmica, como também em vista da materialidade das formas, motivo pelo qual parte desse significado interior torna-se irredutível às eventuais equivalências literárias, não podendo ser representado em termos "não cinematográficos". Por meio da expressão do significado interior, perfaz-se uma unidade autoral, nessa concepção. Aqui, mais uma vez, notamos uma convergência entre as correntes francesa e norte-americana do autorismo: a crença de que a personalidade do autor confere à obra uma unidade orgânica, fator que distinguiria o autêntico *auteur* do *metteur en scène* (BUSCOMBE, 2005), cujo trabalho nunca exorbitaria uma "soma das partes" rumo a uma totalidade transcendente.

A empreitada de Sarris para se estabelecer como artífice de uma prestigiosa teoria de autor, ao menos no contexto anglófono[50], expressa ainda outra particularidade: a tentativa de fazer desse tipo de crítica um meio de resistência contra uma extração sociológica que se fazia presente nas abordagens sobre cinema, derivada do universo das críticas aos meios de comunicação de massa:

> A arte do cinema é a arte de uma atitude, o estilo de um gesto. Não é tanto o *o quê*, mas o *como*. O *o quê* é algum aspecto da realidade representado mecanicamente pela câmera. O *como* é aquilo que os críticos franceses designam, mais ou menos misticamente, como *mise en scène*. A crítica autoral é uma reação contra a crítica sociológica que entronizou o *o quê* em detrimento do *como*. Entretanto, seria igualmente falacioso entronizar o *como* em prejuízo do *o quê*. O ponto principal de um estilo significativo é que ele unifica o *o quê* e o *como* em uma afirmação da personalidade (SARRIS, 1990: 66, grifos do autor)[51].

O autorismo de inspiração norte-americana, assumindo o culto à personalidade já verificável na corrente francesa, reveste-se ele próprio de uma inflexão personalista, razão pela qual o nome de Andrew Sarris (e suas ambições de estabelecer uma teoria que se identificasse com a própria história do cinema daquele país, como elaboração crítica), mais do que o da própria revista que acolheu suas reflexões, é central nesse contexto. Uma história do cinema, para

---

[50] Veremos a seguir como as derivações do autorismo engendradas na Inglaterra, sensivelmente por meio da revista *Movie*, não se preocuparam com a demarcação formal de uma teoria do autor para o cinema.

[51] No original: "The art of cinema is the art of an attitude, the style of a gesture. It is not so much *what* as *how*. The *what* is some aspect of reality rendered mechanically by the camera. The *how* is what the French critics designate somewhat mystically as *mise en scène*. *Auteur* criticism is a reaction against sociological criticism that enthroned the *what* against the *how*. However, it would be equally fallacious to enthrone the *how* against the *what*. The whole point of a meaningful style is that it unifies the *what* and the *how* into a personal statement" (tradução nossa).

Sarris, seria uma história de autores, e o critério valorativo que ele estabelece não esconde um projeto orientado a estabelecer para um cinema até então qualificado – ou desqualificado – nos termos do entretenimento e da vocação comercial um almejado estatuto de arte.

Acompanhando as diversas citações literais do crítico norte-americano, que transcrevemos, é latente a percepção de uma aparente dissonância: a constante afirmação da personalidade autoral (que deveria se sobrepor a qualquer outro critério de valoração dos filmes) e a emergência das condições de produção de um cinema industrial. Este último aspecto, acreditamos, não poderia ser negligenciado, visto em que medida o autocentramento nacionalista da teoria constituiu-se como força política.

Se os jovens turcos dos *Cahiers* esticavam o olho para o outro lado do Atlântico a fim de encontrar em Hollywood seu paradigma de autor, Sarris trabalhava *dentro de casa*, conhecendo de perto as possibilidades e as injunções de uma das instituições mais poderosas da cultura norte-americana. Menos do que incorporar convictamente as condições de produção como elemento inextricável à autoria – sob o risco do esfacelamento da individualidade romântica do autor como ente soberano da criação –, ele procedia a uma espécie de concessão, subordinando ao gênio a instituição, e ao artista, a história.

No contexto britânico, a configuração do autorismo levou a resultados menos polêmicos do que aqueles provocados pela política dos autores, na França, e pela teoria de autor, nos Estados Unidos. A conformação de um segmento que se preocupava com o estatuto do autor no cinema foi mais notório nas páginas da revista *Movie*, graças aos textos de Ian Cameron, Mark Shivas e Victor Perkins, egressos da revista universitária *Oxford Opinion*, onde intentavam uma crítica cinematográfica que fosse primordialmente centrada nos filmes (CAUGHIE, 1990).

A perspectiva que se delineava nos artigos publicados em *Movie* também compartilhava a ideia de que a figura do diretor, assim como a expressão de sua personalidade através das obras, eram elementos ordenadores das reflexões sobre o autorismo. A grande contribuição dessa corrente à crítica britânica, de modo geral, foi a atenção destinada à questão do estilo nos filmes, pela análise da *mise en scène*. Ainda assim, a inspiração dos estudos literários acadêmicos parece mais expressiva nessas críticas do que a própria influência dos *Cahiers du cinéma*. Isso se reflete, de fato, no próprio tom assumido pela revista inglesa, que deliberadamente evitava as polêmicas tantas vezes materializadas nos textos dos *Cahiers*. Paralelamente, os críticos britânicos

destinavam alguma atenção ao até então negligenciado papel do espectador, ainda que esse estatuto não tenha realmente se desenvolvido nas reflexões:

> Cremos que nosso método seja propício a engendrar uma crítica mais próxima não apenas do filme em si, mas da experiência do espectador. A hipótese que sustenta os textos produzidos em *Movie* é a de que o diretor é o autor de um filme, atribuindo à obra qualquer qualidade distintiva que ela possa apresentar (...). No geral, aceitamos esse cinema de diretores, embora sem chegarmos ao extremo da política dos autores, que torna difícil conceber um mau diretor realizando um bom filme e quase impossível pensar em um bom diretor fazendo um mau filme (CAMERON, [1962] 1990: 52)[52].

Cameron prossegue em suas ponderações ao ponto de explicitar aquilo que enxerga como a principal fraqueza da política dos autores: uma rigidez que faz com que seus partidários fossem totalmente comprometidos com um cinema de diretores. Para o crítico inglês, há um bom número de filmes em que os *autores* não são os realizadores, mas os fotógrafos, os produtores ou mesmo os atores.

Treze anos após a publicação desse texto de Cameron, em 1975 (quando *Movie* volta a circular após três anos de interrupção), tais ideias mostram notável grau de amadurecimento, o que explicita um viés de questionamento sobre o autorismo. Em uma mesa-redonda[53], os críticos sustentam que a teoria de autor implica a ideia de um criador como artífice de organização e unificação em um filme, assim como a possibilidade de se reconhecer na obra elementos que remetam à personalidade do diretor ou do roteirista.

O que se torna mais interessante, entretanto, é a designação literal do autor enquanto um *construto crítico*, desde que essa noção não pressupusesse uma irrealidade do autor, como se ele fosse meramente uma fabricação. Além disso, ao abordarem o cinema de Hollywood, os críticos britânicos situam-no como resultado de múltiplas determinações – e não de uma personalidade individualizada. Amplificando a ideia defendida por Bazin com quase duas décadas de

---

[52] No original: "We believe that our method is likely to produce criticism which is closer, not just to objective description of the film itself but to the spectator's experience of the film. The assumption which underlies all the writing in *Movie* is that the director is the author of a film, the person who gives it any distinctive quality it may have (…). On the whole we accept this cinema of directors, although without going to the farthest-out extremes of *la politique des auteurs* which makes it difficult to think of a bad director making a good film and almost impossible to think of a good director making a bad one" (tradução nossa).

[53] Curiosamente, essa discussão se dá em uma mesa-redonda de que participaram, na primavera de 1975, os articulistas Ian Cameron, Jim Hillier, V. F. Perkins, Michael Walker e Robin Wood. Ver: Cameron; Hillier; Perkins; *et alli* (1990). É impossível não depreender a aproximação do episódio com a já referida mesa-redonda realizada na redação dos *Cahiers*, em 1965, que reuniu Comolli, Fieschi, Guégan e outros, em vista da proposta de um balanço crítico sobre a política dos autores.

antecedência[54], os articulistas de *Movie* indiretamente aludem ao "gênio do sistema", ao sublinhar que fatores como gênero, corpo de atores, roteiro – assim como a própria subjetividade criativa – devem ser considerados, em conjunto, no processo de análise fílmica.

A evolução dessas concepções, que se insinuam com mais ou menos ênfase nas três correntes do autorismo que apresentamos, precipita-se em uma abordagem estruturalista do autor cujas ressonâncias alcançam o universo do cinema. Uma desestabilização do conceito de sujeito *intencional*, assim como a valorização das relações internas do texto (fílmico, inclusive), adquirem papel central nas análises. Essa mudança de foco, como se supõe, questiona radicalmente a noção de autor como expressão legítima de uma singularidade. O estruturalismo vem reivindicar o estatuto de que o sujeito não é igual a *si mesmo*.

Não é o caso, em nossa perspectiva, de "substituir" uma abordagem por outra, mas de depreender, em cada uma delas, um papel específico na conformação de representações do lugar de autor no cinema – e, consequentemente, de tê-las em conta quando das reflexões sobre a autoria no documentário, conforme desenvolveremos.

A importância das diferentes manifestações do autorismo expressa-se na amarração de um estatuto artístico havia muito tempo desejado pelo cinema (TEIXEIRA, 1999: 93). Quando a crítica, o público e os realizadores aperceberam-se do fato de que o cinema poderia ser uma arte, tanto quanto a literatura ou a pintura, o criador de filmes pôde ser alçado à condição de autor. Nesse contexto, não é difícil compreender as razões de uma apreciação do autor nos termos do individualismo, da expressão pessoal, do gênio criador e da transcendência. Operava-se um retorno ao paradigma romântico da arte naquela que, historicamente, era – e continua a ser, talvez – a menos individualista de todas as artes.

Essa particularidade não escapou à argúcia dos pensadores do autorismo, que trataram de forjar um efeito de prova para suas reflexões buscando a espessura artística em um modelo industrial por excelência: o cinema hollywoodiano. A grande conquista nesse âmbito foi o resgate de filmes e realizadores que, de outro modo, poderiam nunca ter rompido o anonimato. É também como estratégia de legitimação dessas obras e autores que a questão do estilo – como própria encarnação do homem, do sujeito, do autor – nunca mais deixou de suscitar focos de interesse no abrangente universo dos estudos fílmicos.

---

[54] Esta referência tem como base o texto "De la politique des auteurs", escrito por Bazin em 1957, conforme desenvolvemos no segmento sobre a política dos autores.

Por outra visada, os ataques ao autorismo foram contundentes. O principal vetor de crítica diz respeito à própria ideia do sujeito como unidade autônoma e fundamento de linguagem: "o cinema se convertia no último refúgio de um romantismo há muito descartado pelas outras artes" (STAM, 2010: 145). Além disso, a falta de organicidade dos textos da política dos autores, com seu tom diletante, e o flagrante interesse nacionalista de Sarris quanto ao estabelecimento da teoria do autor representavam entraves a uma generalização dessas ideias e ao estabelecimento delas como um sistema de pensamento. Por fim, o menosprezo (ou a secundarização) comum à maior parte das abordagens autoristas quanto às contingências históricas que incidiam nas práticas sociais expunha a fragilidade dessas ideias quando em confrontação com as condições de produção inerentes ao cinema industrial:

> A noção de autoria trouxe consigo a aura do elitismo que emanava dos cineclubes franceses do pós-guerra e dos festivais, em que os autores eram apresentados e homenageados como indivíduos com forte personalidade (invariavelmente masculina) que produziam uma arte capaz de transcender suas condições de produção e recepção (ANDREW, 1994: 64).

A inflexão estruturalista nas teorias de cinema, nesse contexto, possibilitou a curiosa articulação entre o autorismo e o próprio estruturalismo, generalizada sob as terminologias "estruturalismo autoral", "autor-estruturalismo" ou "cine-estruturalismo"[55]. Detalharemos como essa investida pretendeu se legitimar conforme uma teoria, mas é pertinente sublinhar de antemão uma justaposição pura e simples dos dois universos em sua aplicação cinematográfica.

A empreitada revelava uma disposição em "corrigir" o caráter impressionista das abordagens do autorismo, alocando-o em um patamar científico. Como se pode intuir, as flagrantes contradições entre o autorismo e o estruturalismo tornaram insustentável esse conceito *híbrido*, sobretudo porque sua proposta eminentemente empiricista, fornecendo um arsenal operativo para a análise de filmes, comprometia a densidade teórica do cine-estruturalismo, convertendo-o em mais uma derivação metodológica. Será com a célebre abordagem de Michel Foucault, que entretanto não tinha exatamente o cinema no horizonte, que poderemos pensar no estatuto do autor como uma função, variável de acordo com as épocas históricas e nunca exercida de maneira uniforme na dinâmica das práticas sociais.

---

[55] Adotaremos esta nomenclatura para designar a combinação, no campo da crítica cinematográfica, entre o autorismo e o estruturalismo, por acreditarmos que a dimensão literal dos termos permita um reconhecimento mais imediato do conceito.

1.2. Cine-estruturalismo: contra o idealismo do autor

A aproximação entre as ideias estruturalistas e a crítica cinematográfica, durante os anos 1960-70, impactou as reflexões sobre autoria pela procura de uma fundamentação objetiva, *científica*, para o conceito. Prestigiado desde o início daquele século em vista de sua gênese na linguística saussureana – e por um importante dimensionamento na antropologia de Lévi-Strauss –, o estruturalismo tem na concepção de sistema seu principal fundamento. Analisáveis em uma rede de relações, os textos, assim como as instituições e as diferentes modalidades de trocas sociais, têm sua especificidade definida por uma relação de posição-oposição face aos outros elementos do sistema[56]. A busca de *invariantes* em meio a uma multiplicidade de relações estabelece uma forma específica de abordagem, cujos limites da investigação circunscrevem-se ao objeto.

O estudo das estruturas, inclusive aquelas inconscientes, poderia afastar assim o risco do idealismo na delimitação do conceito de autor como sujeito criador cujas intenções eram a fonte de sentido dos textos (CAUGHIE, 1990: 124)[57]. O que o estruturalismo oferecia, quando apropriado pela crítica de cinema, era um instrumento de análise para um corpo de filmes, demandando o abandono dos parâmetros temáticos que predominavam no tipo de reflexão proposta pelo autorismo.

Tratava-se então de um casamento mais instrumental do que teórico[58]. O modelo interpretativo pregnante nesse contexto inspirou-se nos estudos de Lévi-Strauss sobre o mito, em

---

[56] "Quando isolamos determinado conjunto de fenômenos para submetê-los a um estudo estrutural, postulamos que suas relações internas podem, ao menos em parte, deduzir-se umas a partir das outras. Supomos, então, ser possível conferir ao domínio estudado uma certa inteligibilidade, sem que seja necessário abandoná-lo e vinculá-lo a um outro campo de experiência. Tipicamente estrutural, sob este ponto de vista, é o estudo da percepção proposto pela 'psicologia da forma' – na medida em que ela recusa descrever e explicar a percepção a partir de um conhecimento prévio do mundo" (DUCROT, 1987: 68).

[57] É preciso salientar, entretanto, que a inflexão propriamente romântica do autorismo refere-se a uma concepção teleológica do autor como origem dos sentidos de seus textos e não da pressuposição de um sujeito plenamente movido pela intencionalidade. A valorização das dinâmicas do inconsciente (neste caso, como reação ao racionalismo iluminista do século XVIII) está presente desde as origens do Romantismo, no ideário de movimentos como o *Sturm und Drang* (1760-80), que tinha entre seus expoentes Herder, Schiller e Goethe. A leitura de Safranski (2010) é elucidativa: "Os autores desse movimento defendiam uma poesia mística, selvagem, espontânea, quase primitiva, valorizando especialmente o efeito da emoção, imediato e poderoso, acima da razão" (p. 15). Aludindo à consolidação do romantismo na arte, prossegue o autor: "O espírito romântico tem muitas formas, é musical, tentador e atraente, ama a distância do futuro e do passado, as surpresas do cotidiano, os extremos, o inconsciente, o sonho, a loucura, os labirintos da reflexão" (p.17).

[58] "[O estruturalismo] parecia uma ferramenta útil quando aplicada aos filmes. Mas há, de fato, certo escândalo na justificativa que se baseia apenas nos resultados que uma ferramenta pode produzir, ignorando os possíveis objetos que ela pode deformar ou obscurecer" (CAUGHIE, 1990: 124). No original: "(…) it had seemed to be a useful tool

uma tentativa de estendê-los, por analogia, à análise fílmica. Elemento mediador de conflitos, o mito organiza as relações sociais, de forma a legitimar um complexo universo de interdições e permissões, estabelecendo as regras dessas trocas intersubjetivas e deduzindo das diferenças superficiais as recorrências que conformariam uma estrutura.

> A idéia do filme como veículo para soluções imaginárias de determinadas oposições binárias se tornou moeda corrente na crítica acadêmica. Assim, Thomas Schatz sustenta que os gêneros hollywoodianos, como o mito, são rituais sociais que reencenam contradições fundamentais da cultura. A ênfase dos cineastas hollywoodianos sobre a resolução da narrativa demonstra a importância das oposições temáticas fundamentais, como homem/mulher, indivíduo/comunidade, trabalho/lazer, ordem/desordem (BORDWELL, 2005: 29).

Como a propriedade de um texto, na visada estruturalista, acaba restrita a suas modalidades de relações internas, tornava-se especialmente difícil saber *onde* encontrar o autor no edifício dessas relações. Henderson (2005) relembra nesse sentido que, para Lévi-Strauss, os mitos não têm centros, pontos de origem ou autores; o cine-estruturalismo não poderia negligenciar, entretanto, a evidência de que certos conjuntos de filmes eram justamente organizados por uma assinatura autoral, o que põe em marcha um efeito de unidade subjetiva.

Essa contradição engendrou as principais limitações à abordagem cine-estruturalista, cujas tentativas de compensação foram visíveis, por exemplo, no trabalho de Peter Wollen: as diferentes definições e atribuições que ele estende ao papel do autor, em um curto intervalo de elaboração teórica, parecem a cada vez *esconder* deliberadamente as causas que tornam seus conceitos vulneráveis. Ele não enfrenta claramente, entre outros aspectos, a aproximação da crítica fílmica com o modelo dos mitos, a fim de *testar* a pertinência dessa articulação. De modo geral, é sensível uma sobreposição do arsenal estruturalista sobre as reflexões autorais, fazendo com que as várias análises cinematográficas dessa corrente sejam muito parecidas entre si, favorecendo a depreensão da estrutura interna dos textos e a busca de oposições binárias nas narrativas.

Há de se ponderar, no entanto, que o contexto era muito favorável à empreitada do cine-estruturalismo. O estatuto da linguagem, constituindo-se no correr do século XX como paradigma central para a interpretação das práticas sociais (não mais como instrumento de acesso ou de descrição da realidade, mas como elemento constitutivo dela), era um repertório propício a legitimar a inserção acadêmica dos estudos de cinema, sobretudo no tratamento das questões de

---

when applied to films. There is, indeed, a certain scandal in a justification which relies solely on the results which the tool may deform or obscure" (tradução nossa).

autoria. As teorias respaldadas pelos conceitos de textualização, significação e relações do inconsciente pareciam então mais autorizadas do que as reflexões que se ocupavam em *descobrir* a moral do autor via recorrências temáticas[59].

O grupo que deu forma ao cine-estruturalismo vinha predominantemente da Grã-Bretanha, reunindo críticos como Geoffrey Nowell-Smith, Alan Lovell e Jim Kitses, além do próprio Wollen, cujo trabalho mais conhecido (*Signs and meaning in the cinema*), de 1969, não apenas expôs as bases de uma crítica fílmica fundamentada em critérios sistemáticos, mas ainda influenciou, no âmbito do autorismo inglês, o modo mais pragmático de análise apresentado pela revista *Movie* (CAUGHIE, 1990: 138). De qualquer maneira, o texto de 1969 passou por uma sensível reformulação em 1972, devido às referidas controvérsias que inviabilizavam a mera fusão do estruturalismo e do autorismo sem que houvesse modificação efetiva de nenhuma dessas plataformas, em uma espécie de *terceira via* teórica.

Inicialmente, Wollen atribui ao roteiro/obra a ser adaptada o papel de um *catalisador* do trabalho do autor (ele próprio, uma estrutura), mas parece não se decidir quanto a um estatuto consciente ou inconsciente para essa dinâmica. Esse é um dos pontos a que o crítico dedica atenção, na reformulação de 1972: ora ele não deixa dúvidas quanto a uma estruturação inconsciente das materialidades fílmicas pelo diretor, além de inverter os termos da equação: o realizador é que seria o catalisador dos materiais com que trabalha, principalmente o roteiro ou a obra literária a ser adaptada.

> O que a teoria do autor argumenta é que qualquer filme, e certamente um filme de Hollywood, é uma rede de diferentes afirmações, que se cruzam e se contradizem, elaboradas em uma versão final "coerente". Como em um sonho, o filme a que o espectador assiste é o "filme-fachada", o produto de uma "revisão secundária" que esconde e mascara o processo que resta latente no "filme inconsciente" (...). Pelo processo de comparação com outros filmes, é possível decifrar não uma mensagem coerente ou uma vidência do mundo, mas uma estrutura que sustenta o filme e o modela, dando a ele algum padrão de energia catética. É essa estrutura que a análise autoral desentranha do filme. A estrutura é associada com um único diretor, singular não porque desempenhe o papel de artista (...), mas porque é através da força de suas preocupações que um sentido inconsciente, não intencional, pode ser decodificado no filme, habitualmente para a surpresa desse mesmo indivíduo. O filme não é uma comunicação, mas um artefato inconscientemente estruturado de certo modo. A análise sobre o autor não consiste em remontar um filme a suas origens, a sua fonte criativa. Consiste em depreender uma estrutura (não uma mensagem) no interior da

[59] Caughie (1990: 12) alerta para o que chama de "síndrome de *eureka*" como um dos cacoetes típicos do autorismo, ou seja, o objetivo reducionista em se passar *através* dos códigos fílmicos, no processo de interpretação crítica, para então "liberar o tema e os valores [morais] do filme".

> obra que poderá, *post factum*, ser assinada por um indivíduo, o diretor, com bases empíricas (WOLLEN, 1990: 146, grifos do autor)[60].

Nessas ideias, depreende-se indiretamente outra importante reformulação proposta por Wollen. Se, na primeira elaboração, o crítico prontamente descartava a multiplicidade dos códigos cinematográficos, classificando-os como ruídos inacessíveis a uma operação analítica, o que se relativiza, na releitura de 1972, é a própria univocidade da estrutura autoral: os "ruídos" de outrora passam a ter alguma função como elementos disponíveis à orquestração da narrativa, ainda que o construto de autor seja predominante em relação a todos os outros códigos, o que propõe a identificação entre a estrutura e o próprio significado autoral.

Um dos problemas mais radicais desse tipo de análise aplicada ao cinema é que o significado autoral derivado da estrutura não é visto em termos de um processo, em que se mostra patente uma *desconsideração* quanto às condições de produção das obras, assim como em relação aos efeitos estéticos que a narrativa fílmica pode movimentar. A análise estruturalista, ao se ater ao texto para a partir dele conformar uma posição de autor, reduz o filme a seu edifício interno, e a estrutura vira uma espécie de fetiche dessa modalidade de crítica, moeda valorativa das obras.

É assim que, na esteira das críticas ao cine-estruturalismo, delineia-se a defesa de um processo ativo de leitura, em que a busca das lacunas constitutivas dos filmes não sejam vistas como falhas, mas como faltas produtivas, meio de apreensão do *não dito* no dito (Oudart, 1990), aspecto de constituição dos textos, portanto. Um dos focos dessa reação provém curiosamente da redação dos *Cahiers du cinéma*, já no início dos anos 1970.

Começa-se a vislumbrar, assim, um papel mais relevante ao coenunciador, em suas diversas possibilidades de apreensão (*leitor*, *espectador*, *público*), mesmo que essa abordagem ainda tenha seu substrato na noção de *texto*. Prevista em termos de um efeito, a dimensão do leitor/espectador permite pensar o filme não mais como objeto acabado, mas em termos de um

---

[60] No original: "What the *auteur* theory argues is that any film, certainly a Hollywood film, is a network of different statements, crossing and contradicting each other, elaborated into a final "coherent" version. Like a dream, the film the spectator sees is, so to speak, the "film façade", the end-product of a "secondary revision" which hides and masks the process which remains latent in the film "unconscious" (…). By a process of comparison with other films, it is possible to decipher, not a coherent message or world-view, but a structure which underlies the film and shapes it, gives it a certain pattern of energy cathexis. It is the structure which *auteur* analysis disengages from the film. The structure is associated with a single director, an individual, not because he has played the role of artist (…), but because it is through the force of his preoccupations that an unconscious, unintended meaning can be decoded in the film, usually to the surprise of individual involved. The film is not a communication, but an artefact which is unconsciously structured in a certain way. *Auteur* analysis does not consist of re-tracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then *post factum* be assigned to an individual, the director, on empirical grounds" (tradução nossa).

trabalho de produção de sentidos – determinada, por seu turno, pelas condições materiais que devem ser examinadas no próprio texto (HENDERSON, 2005).

A investigação teórica passa então a se preocupar, progressivamente, com a concepção dos textos como produtos de cultura, que constituem as formas das diferentes realidades não apenas pelas respostas que fornecem em relação a conjunturas sociais específicas, mas sobretudo pelas questões e tensionamentos com que interpelam as instituições e práticas estabelecidas. Esse ponto, como já desenvolvemos em outro momento, é cardeal para nossa pesquisa e será analisado de maneira mais criteriosa. O que ora propomos é uma breve inferência sobre duas reflexões específicas que também foram engendradas no caldo teórico do estruturalismo, mas que, em vista da argúcia de seus autores, fornecem as condições para uma análise crítica dos impasses conceituais que se precipitaram na desestabilização do cine-estruturalismo.

1.3. O fim e as finalidades do autor: Foucault e Barthes

Ao pronunciar "O que é um autor", na conhecida conferência de 1969[61], Foucault refere-se a um apagamento dessa instância como princípio ético da escrita contemporânea – ético na medida em que diz respeito a uma regra imanente, ausente da escrita como resultado, mas a ela contingente como ideal de prática. "Que importa quem fala? Alguém disse que importa quem fala": o filósofo retomava o aforismo de Samuel Beckett para situar, em algum momento do século XVIII, os critérios que fizeram emergir a autoria como meio de atribuição de responsabilidade por um texto, apontando ao momento histórico marcado por uma vontade de privatização das ideias.

Conforme os textos se tornam objetos de apropriação no corpo social, esse estatuto funciona como princípio regulador e eventualmente punitivo: os textos passam a ter autor quando alguém pode ser responsabilizado pelo caráter transgressor das ideias que lança ao mundo. Efeito da escritura, fundamento organizador das materialidades de expressão, o autor é uma função que caracteriza um modo de ser dos discursos, a maneira como um texto aponta a essa figura que lhe é aparentemente anterior e exterior (FOUCAULT, 1994).

[61] A conferência reuniu membros da Sociedade Francesa de Filosofia, no Collège de France, em 22 de fevereiro de 1969 (FOUCAULT, 2009: 264).

Como função, a autoria não é gerada de maneira espontânea, mas operacionaliza traços de filiação, em vista das continuidades que se admitem ou das exclusões que se operam para organizar discursivamente o espaço social. Nem mesmo se exerce de maneira homogênea ao longo do tempo: cada época histórica demanda suas figuras de autor, assim como delimita os discursos que serão ou não portadores dessa função.

As reflexões de Foucault recusavam a tradição romântica que postulava a autossuficiência do indivíduo criador e a unidade transcendente das obras, em uma evidente filiação à conjuntura estruturalista da época, mas a preocupação fundamental com as dinâmicas históricas é uma importante rota de fuga quanto às abordagens que reduziam o texto a sua estrutura interna. A função autor motiva um exame dos discursos segundo suas modalidades de existência (produção, circulação, apropriação), investigando como se engendram as relações entre eles e uma instância autoral: de maneira mais imediata, *se* e *como* determinado discurso é ou não investido de um princípio de autoria.

> Depois dele [Foucault] foi possível ver com nitidez a "quimera da origem" e, portanto, entender que cada momento histórico não é uma totalidade homogênea com significado único (o que o distingue de fato, como Foucault queria, dos estruturalistas) e que a História como um todo não é uma continuidade ideal e necessária feita de uma cadeia de causalidades (COELHO, 1994: 72, grifo do autor).

O "autor de Foucault" certamente não foi pensado *sob medida* para as teorias de cinema, mas a contemplação dessas reflexões torna razoável algumas inferências. A mais premente é a de que, ao entender a autoria nos termos de uma função, o filósofo tanto estabelece um distanciamento em relação à ideia de autor nos moldes da centralidade subjetiva do autorismo quanto decanta seu posicionamento de algumas correntes estruturalistas da época, que não foram muito além de sufocar o sujeito sob o feixe das relações internas de um texto.

Nesse sentido, é importante ter em mente que a função autor, se não remete a um indivíduo real, empírico, ao mesmo tempo pode dar lugar a uma pluralidade de egos, ou seja, a várias posições subjetivas. A desestabilização do sujeito originário, princípio e fim dos sentidos, suscita uma mudança de enfoque: sob que condições um sujeito pode ser engendrado na ordem do discurso, ou seja, no horizonte das possibilidades enunciativas de cada época e de cada lugar?

Uma relação específica com o texto e, potencialmente, com uma figura de autor são derivadas do conceito de escritura, conforme delineado por Barthes concomitantemente às

reflexões de Foucault. De antemão, essas asserções causam estranhamento, já que o pensamento barthesiano vem anunciar "a morte do autor". A escritura, efetivamente, propõe uma dissolução identitária do autor como espécie de proprietário dos textos. Para explicar o que qualifica como o declínio de um império, Barthes (2004) refere-se ao poeta simbolista Stéphane Mallarmé, que considera o inaugurador de uma tendência na literatura: a de conduzir a linguagem ao lugar de autoridade outrora ocupado pelo autor, sublinhando a condição essencialmente performativa da escrita.

A concepção de texto, nessa ordem, é associada à de um tecido de citações, espaço de dimensões várias, provenientes dos muitos focos da cultura (Ibidem). Reunião e dispersão, em uma dinâmica que tende à multiplicidade de significações, são as especificidades do texto, motivo pelo qual um *fechamento* interpretativo seria implausível, assim como o próprio intuito de decifração, como se os sentidos repousassem, intocados e unívocos, em um além-texto. Uma vez afastado o autor, a pretensão de decifrar um texto seria inútil: deslindá-lo, percorrer seus trajetos, fazê-lo falar onde nada é dito seriam então as formas de aproximação possíveis.

A escritura como performance, e não como registro ou ato transcendente de criação, enfatiza a dimensão do escritor (*scriptor*) como instância que nasce no mesmo movimento do texto, posto que todo ato enunciativo se dá no *aqui* e no *agora*, pela mobilização de um aparelho inerte – *animado*, entretanto, por esse mesmo ato histórico, irrepetível, único a cada vez. A morte do autor, mesmo na perspectiva de Barthes, não faz supor uma aniquilação do princípio de organização discursiva cuja dinâmica operacionaliza significações derivadas dos textos.

É assim que o lugar do *leitor* como possibilidade de reunião dos sentidos viabilizaria a coexistência da multiplicidade de aspectos que perfazem os textos circulantes em uma cultura. Em vista das dinâmicas que distribuem as regras de um regime discursivo (formas de apropriação, ressignificação, circulação etc.), o leitor, no entanto, não poderia ser admitido senão também como uma função, sob o risco de incorporar o mesmo anseio teleológico que sedimentou a figura do autor no paradigma romântico, em uma simplista inversão de vetores.

No cotejamento com as formulações que ordenaram os percursos da autoria no cinema, os pensamentos de Foucault e Barthes propiciam importantes aberturas conceituais. É verdade que o recorrente problema das condições de produção continua praticamente intocado (senão pela ponderação foucaultiana que atrela a emergência da função autor às demandas de ordem histórica, o que a torna heterogênea e mesmo dispensável em certas conjunturas). No entanto,

esses raciocínios apontam para o fato de que, se o autor não é o fundamento essencial dos sentidos de um texto, tampouco será o foco constante de uma série de operações relacionais manifestas na superfície dos enunciados.

> Não apenas outros aspectos da autoria foram abordados no caminho – talvez nem todos ainda suficientemente percorridos (como o que coloca a *écriture* cinematográfica, para usar um termo caro a Dudley Andrew, especificamente na montagem e em nenhum outro aspecto envolvendo a produção de um filme) – como se despertou atenção para outros componentes do fenômeno textual, por exemplo o espectador (...), também ainda não suficientemente esgotado (COELHO, 1994: 73).

É nesse sentido estrito que as teses do fim (ou da morte) do autor precisam ser dimensionadas. Contemplar o autor como uma função ou privilegiar a dinâmica de funcionamento dos textos não é equivalente a supor que ele *não exista*, mas demanda a investigação sobre a posição que ocupa em um processo discursivo que envolve uma relação com o espectador, tornando-se, assim, um *termo* no processo de leitura/espectatorialidade. Esse aspecto se relaciona, claro está, com uma teoria sobre a subjetividade enunciativa (CAUGHIE, 1990):

> Em um filme, a falta de marcação explícita das flexões de pessoa (primeira, segunda ou terceira) (...) torna a questão especialmente difícil: como um filme diz "eu", "você" ou "querido espectador"? A ausência daqueles marcadores que Jakobson chama de *shifters*, que imediatamente remetem à presença de alguém que fala (...), encoraja a impressão de que um filme é simplesmente narrativa (arte da história), oferecendo ao espectador uma posição passiva. O foco de uma teoria do autor (ou do narrador) começa a retraçar as marcas de um sujeito da enunciação, aquelas que constituem um filme como discurso, um endereçamento ideológico em vez de "apenas uma história", o que determina as posições e relações cambiantes do sujeito espectador no texto e com o texto" (p. 202)[62].

Nesse processo dinâmico entre sentido e sujeitos, à luz da enunciação, depreendemos uma especificidade da autoria. Todo ato enunciativo pressupõe uma tomada de posição, e será nas marcas *singulares* decorrentes da ocupação desse lugar em uma rede de discursos que indícios de autoria poderão ser reconhecidos. Ao mesmo tempo, algo de individual e algo de histórico estão implicados. O sujeito enuncia a si próprio segundo escolhas formais peculiares, mas o faz em

[62] No original: "For film, lacking the clearly marked 'persons' (first, second and third) (…), the issue is particularly difficult: how does a film say 'I', 'you' or 'dear reader'? The absence of those clear marks which Jakobson calls 'shifters', which immediately show up the presence of someone speaking (…), encourages the impression that film is simply narrative (the art of story), offering a fixed and passive position to the spectator. The focus of a theory of authorship (almost, of narratorship) in this context becomes to retrace the marks of the enunciating subject, the marks which constitute the film as a discourse, an ideological address rather than 'just a story', and which determine the shifting positions and relations of the spectating subject within and to the text" (tradução nossa).

assunção a uma ordem anterior, uma filiação discursiva que garante a pertinência daquilo que esse sujeito então enuncia – se algo faz sentido, é porque já o fez anteriormente.

Se os condicionamentos de ordem histórica suscitam a cada época novos regimes de autoria (assim como novas representações dos lugares de autor), pensar esse exercício no documentário impõe considerar os protocolos estabelecidos, mas também as formas de instalação das singularidades de um sujeito enunciador. Advém daí a tensão própria ao gênero, cujas coerções ou demandas equilibram-se, em termos de mobilizações de sentidos, entre um princípio referencial (a figurativização de um dado concreto, de um estar no mundo) e outro de corte subjetivo, em função do qual o próprio regime genérico incorpora, por exemplo, possibilidades de fabulação narrativa no trato de um dado do mundo.

Por outras palavras, se relembrarmos a defesa de Sarris pela combinação do *o quê* (o aspecto da realidade captado pela câmera) e do *como* (uma ordenação peculiar da *mise en scène*) como meio de emergência do autor no filme, "faltaria, para que essa unificação fosse levada a cabo no documentário, a interferência direta do diretor em aspectos fundamentais do *o quê*" (FREIRE, 2005: 54). As formas dessa "interferência direta" no dado do mundo foram antevistas em termos das macrotendências estilísticas de nosso objeto de estudo (que engendram as estratégias autorais mais frequentes no gênero), cuja observação abordamos na introdução e aprofundaremos no próximo capítulo.

As ideias de autoria mais expressivas no campo do cinema, que aqui sintetizamos, muito pouco se ocuparam especificamente do documentário. Já assinalamos noutros momentos como a constituição desse gênero em termos periféricos, em contraste com as narrativas ficcionais, impossibilitou reflexões mais direcionadas (panorama que começou a se modificar há apenas duas ou três décadas). As abordagens estabelecidas ainda se mobilizam, reiteramos, em buscar uma definição para essa tipologia fílmica – ou em reivindicar a não definição como posicionamento teórico mais produtivo.

De qualquer maneira, o que ora propomos é um olhar panorâmico acerca dessas tendências, com o intuito de depreender, por meio de cada uma delas, representações para o lugar de autor no documentário. Salientamos que se trata de uma abordagem dedutiva, mas que acreditamos plausível, visto que as reflexões trazem a primeiro plano questões candentes ao gênero, como posicionamento subjetivo, endereçamento ao espectador, objetividade, reflexividade e indexação, entre outros.

1.4. O que é (ou o que não é) documentário: cognitivismo analítico, pós-estruturalismo e possibilidades de autoria

Os principais embates que conformam as teorias do documentário, contemporaneamente, são derivados de duas tendências que começam a se consolidar nos Estados Unidos, durante os anos 1990. O recorte pós-estruturalista, como se supõe, afirma-se em relação a sua "matriz", o estruturalismo, tanto em termos de uma ultrapassagem cronológica quanto em termos de um refinamento conceitual. A destituição do sujeito como centro irradiador de sentidos, pleno em suas intencionalidades, tem ressonâncias na questão que identifica a reflexividade do discurso cinematográfico à negação da possibilidade de representação objetiva do mundo.

Na dimensão pós-estruturalista, o documentário é encarado como um gênero do próprio cinema, visto que os teóricos não consideram as fronteiras entre as duas modalidades como critério analítico. Esse posicionamento se sustenta em dois vieses: seja porque, no que diz respeito aos códigos cinematográficos, as características formais que definem os ciclos ou estilos documentários mostram seu caráter ideologicamente contigente; seja por conta do equívoco em se pensar que, por apresentar uma ancoragem no mundo histórico, o documentário não apelaria, como o filme ficcional, ao Imaginário do espectador, "domínio psíquico de formas idealizadas, fantasias, identificação, tempos reversíveis e lógicas alternativas" (RENOV, 1993a: 3)[63].

A corrente cognitivista analítica, em contraste, propõe uma definição das fronteiras distintivas da ficção e do documentário (ou às vezes, de maneira ampliada, do filme de não ficção), respaldando-se por uma abordagem do documentário, como enunciado, dentro dos limites da lógica formal. É dessa maneira que o problema do sujeito, como instância ética que sustenta uma representação sempre circunstanciada, cede lugar aos critérios de verdade e objetividade, então vistos como tangíveis e operacionalizáveis para a análise dos filmes. Categorias como asserção (característica de enunciados que disseminam um saber, estruturando-se segundo intenções afirmativas) e indexação (procedimentos contextuais, socialmente reconhecidos, que programam a recepção de um discurso em função de um repertório prévio, calcado nas práticas coletivas) tornam-se centrais às formulações dessa corrente teórica.

---

[63] No original: "(...) that psychic domain of idealized forms, fantasy, identification, reversible time and alternative logics" (tradução nossa). Seguimos a notação empregada por Renov quanto à grafia da palavra "Imaginário" com inicial maiúscula, por ser inferível a vinculação do termo com o contexto da tópica lacaniana: Real – Simbólico – Imaginário.

Os trabalhos cognitivistas devem-se, sobretudo, às reflexões de Carl Plantinga e de Noël Carroll, no âmbito de situar as bases para uma definição do documentário e do consequente teor de crítica quanto aos pós-estruturalistas, devido à rejeição destes em estabelecer categorias distintivas, vistas pelos primeiros como necessárias à fundamentação do pensamento e da ação. A preocupação em demarcar esse espaço, entretanto, exorbita o ímpeto classificatório, visto que os cognitivistas frequentemente intentam descrições precisas para situar essas categorias em um arcabouço conceitual.

Preferindo à terminologia "documentário" a de "cinema de asserção pressuposta", a abordagem de Carroll (2005) reconhece as intenções autorais como ponto-chave desse tipo de filme, cuja especificidade é a de que o conteúdo apresentado seja percebido pelo espectador como assertivo, afirmado. A intenção assertiva do realizador contaria com um posicionamento análogo por parte do público. Isso ocorreria mesmo quando houvesse "trapaças": a asserção deveria ser tomada como um pressuposto – o de que ela envolve afirmações, mesmo que, no plano empírico, sejam mentirosas ou dissimuladas. Nesse caso, o realizador teria engendrado não um filme ficcional, mas um mau filme de asserção pressuposta, já que não teria correspondido aos protocolos de evidência e análise inerentes, como ideal, a essa modalidade fílmica.

A distinção entre o documentário (ou o filme de asserção pressuposta) e a ficção releva então de um compromisso em que os enunciados estariam engajados[64] – e não das escolhas estético-narrativas que os conformam. É por isso que para Carroll (Ibidem) o caráter indicial das imagens e dos sons não é importante: a propriedade do cinema de asserção pressuposta não está na característica de autenticidade das imagens e sons como rastros do mundo, mas na apresentação do filme como uma proposição afirmativa.

[64] Cremos interessante o desenvolvimento de Searle (1979) quanto à satisfação de quatro "regras elementares" que elevam o status de uma sentança declaratória para o de um enunciado assertivo (ou constativo): 1. aquele que propõe a asserção compromete-se com a veracidade dela; 2. ele deve poder apresentar evidências que sustentem a veracidade da asserção; 3. a proposição expressa não deve ser evidentemente verdadeira (tautológica) tanto para quem a formula quanto para quem a recebe, no contexto da comunicação; 4. o enunciador de uma proposição assertiva deve se comprometer com uma crença na veracidade da mesma proposição. Entendemos assim por que as categorias de "verdade" e "representação objetiva" podem ser reestabelecidas no contexto do cognitivismo analítico. Nessa perspectiva, um autor de filmes do regime não ficcional segue estreitamente essas regras (mesmo um autor "trapaceiro", como referimos, não desabilita o estatuto da asserção pressuposta: ele se identifica àquele que sustenta um autêntico enunciado assertivo pelo fato de ambos terem a intenção de "fazer crer").

O recurso da indexação, nesse sentido, possibilita uma espécie de *bordejamento*, cujos procedimentos que dão forma a uma ambiência fílmica[65] programariam a recepção dos filmes – em termos hipotéticos, evidentemente, já que o espectador pode rejeitar a indexação e não assumir o filme como asserção pressuposta.

As maneiras de constrangimento da atividade espectatorial são então dedutíveis da própria condição autoral, que distribui as regras do jogo: inicialmente, pela intenção assertiva, que programa uma forma correspondente de recepção; de modo complementar, *desativando* a imaginação supositiva. Para Carroll (1996), essa categoria (na medida em que interpela o espectador nos termos de: "suponha que...", "imagine que..." ou "admita que...") é um operador pertinente à análise da ficção. Por derivação lógica, a proposta da não ficção é a de que o filme seja tomado como afirmação – e não como imaginação.

O aspecto da asserção é igualmente assumido por Plantinga (1997) como elementar ao filme de não ficção (cuja especificidade é a de sustentar que as circunstâncias mostradas tiveram lugar no mundo histórico), mas o autor também vincula esse processo ao caráter indicial das imagens e sons – e não apenas a procedimentos lógico-linguísticos que determinam que o espectador entretenha o conteúdo segundo parâmetros afirmativos.

A organização dos materiais fílmicos, nesse sentido, dá consistência a uma representação orientada pelo posicionamento assertivo do realizador, com o objetivo de influenciar o espectador. A dimensão retórica da modalidade de não ficção seria então a gênese de um mundo projetado a partir de um ponto de vista que organiza o discurso. Se no filme ficcional o mundo projetado é fictício, na dimensão da não ficção as circunstâncias são apresentadas como "reais", visto que se estruturam sob uma tomada de posição análoga, por parte do realizador.

É sempre pertinente sublinhar que essa qualificação não incide sobre a circunstância empírica (que, em si, não é nem mentirosa nem verdadeira), mas sobre o modo de apresentação dessa circunstância, afirmada como algo que "existiu". A dimensão pragmática da não ficção, entretanto, teria em conta a abordagem dos usos e formas de significação dos filmes em práticas sociais concretas, uma vez que os propósitos desses filmes são demarcados pela amplitude da própria comunicação humana (PLANTINGA, 1997). É assim que as questões relativas ao contexto extrafílmico, ao status dos sujeitos envolvidos na comunicação e, mais uma vez, às

[65] Consideramos aqui elementos intrínsecos ao filme (títulos, créditos, uso ou não de atores profissionais, uso ou não de cenários etc.), bem como a ele extrínsecos (anúncios publicitários, formas de classificação pelos meios de comunicação especializados e por festivais de cinema etc.).

intencionalidades autorais devem ser consideradas em uma análise que conjugue as dimensões retórica e pragmática do cinema de não ficção.

Em elaboração mais recente (2005), Plantinga dispõe-se a analisar a especificidade do documentário, aludindo às ambições estéticas, políticas, sociais e retóricas desse tipo de filme como mais prementes do aquelas que aparecem em outras modalidades da não ficção, como os filmes instrucionais ou corporativos. Denomina, então, o documentário como um cinema de representação verídica assertiva (*asserted veridical representation*).

Reiterando a possibilidade de que o filme seja tomado no intuito de promover asserções sobre o sujeito enunciador, assim como sobre o mundo empírico, o autor defende que aquilo que se aceita como representação verídica depende do modo do documentário[66] considerado. Além disso, o conceito (que Plantinga prefere chamar de "caracterização") deve levar em conta fatores históricos e contextuais. É assim que, se nos primeiros 60 anos do documentário, as encenações não comprometiam o caráter assertivo dos filmes, com o desenvolvimento do cinema direto, nos anos 1950-60, demandou-se um novo *ethos* da autenticidade, baseado na captação direta das imagens e dos sons e em um possível efeito de não intervenção do realizador na cena fílmica.

Para responder, então, "o que é um documentário, afinal de contas", Plantinga o conceitua como um filme em que o diretor abertamente assinala a intenção de que a audiência: assuma uma atitude de crença ante o conteúdo apresentado; tome as imagens e os sons (assim como as combinações entre eles) como fontes confiáveis para conformar essa crença; e, em alguns casos, considere as tomadas – as cenas e os sons gravados – como aproximações sensoriais fenomenológicas em relação ao evento profílmico.

Inferimos que a definição de documentário proposta tem como substância o componente intencional de seu autor, na relação de veredicção que busca estabelecer com a audiência, assim como um apelo ao caráter expositivo dos filmes – o próprio Plantinga afirma que a qualificação de "representação verídica assertiva" não se aplica de forma igualmente satisfatória aos diferentes tipos de documentário: o modo poético, em que as imagens são empregadas mais em seu valor estético do que propriamente informativo, seria um exemplo refratário à conceituação.

A visada pós-estruturalista, em contrapartida ao posicionamento cognitivista analítico, nega a possibilidade de uma representação objetiva ao documentário, trazendo a primeiro plano

[66] Para esta reflexão, Plantinga considera os seis modos de representação propostos por Nichols (2005a), "que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático" (p. 135).

os limites do discurso cinematográfico ao sublinhar a reflexividade como condição correlata ao afastamento de um sujeito autocentrado, intencional (RAMOS, 2000). A busca da objetividade, em vista do caráter inevitável de mediação na aproximação com os fenômenos sociais, deve ceder lugar às diferentes possibilidades de representação do eu, expondo a característica sempre situada de qualquer processo enunciativo.

É o próprio caráter de mediação, intrínseco também aos discursos referenciais, que motiva Renov (1993b) a conceituar uma abordagem do documentário nos termos de uma poética, investigando os "princípios de construção, função e efeitos específicos aos filmes de não ficção"[67] (p.21). No substrato dessa poética, como investigação dos modos de organização dos filmes, estaria a assunção de que esses discursos compõem-se a partir de uma dinâmica de mediações entre os diferentes estatutos (o do próprio real histórico como construto discursivo, o dos eventos profílmicos, o da montagem, o das atribuições do espectador como instância fundamental na construção de sentido dos filmes, o dos contextos de exibição etc.).

Como parâmetro de análise, a poética tenderia a evitar o reducionismo comum à cultura do documentário, que ainda o vincula à moldura da "não ficção", privilegiando seu potencial expositivo em detrimento da criação – conjuntura que se agrava, sublinha Renov, com a pujança econômica da televisão comercial e sua preferência pelos programas que se autenticam por uma abordagem *objetiva* da realidade. Assim, o teórico propõe quatro tendências fundamentais ao documentário, como forma de demonstração conceitual da poética, cujo objetivo é submeter as formas estéticas dos filmes a uma rigorosa observação quanto a sua composição e aos sentidos que promovem. Essas tendências dinamizam-se como modalidades de desejo, isto é, impulsos que dão vida ao filme documentário, cada uma delas mais ou menos enfatizada conforme as determinações históricas e políticas das diferentes épocas.

A primeira das tendências identificadas por Renov – *gravar, revelar ou preservar* – explica-se por um desejo de mimetização da realidade que, a rigor, faz parte da própria história do cinema, mas que se adensa pelo status ontológico do significante documentário. Essa condição tem relação estreita com o poder do cinema em "capturar o movimento imponderável do real" (Ibidem: 22). A competência de preservação possibilita que fragmentos do mundo material componham um repertório de imagens e sons para a posteridade. Essa tendência trabalha de

[67] No original: "[those] principles of construction, function and effect specific to nonfiction film and video" (tradução nossa).

forma a esfumaçar a reflexividade, ou seja, o processo do documentário como construção discursiva, articulando um efeito de sentido que induz o público à indiscernibilidade entre as representações e seu correspondente histórico real.

A segunda modalidade – *persuadir ou promover* – opera em termos de um "ímpeto promocional" ou da amplificação de uma alegação de verdade trabalhada pelos filmes. Fundamento intrínseco a todas as formas de documentário, a persuasão-promoção deve ser analisada na relação com as outras três tendências estético-retóricas e, sobretudo, em vista da singular complexidade ideológica de cada filme. Renov (1993b) reconhece essa função (não de maneira unívoca, ressalte-se) em obras tão distintas como os documentários da "era Grierson" no EMB[68], durante os anos 1930, *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935) e *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955).

Analisar ou interrogar, a terceira tendência fundamental do documentário, corresponde ao desejo de ativar a reflexão do espectador, de maneira a sublinhar que o discurso fílmico não é transparente. A condição das mediações é então exacerbada, para delinear "os processos materiais envolvidos no espetáculo do real" (p. 31). Aqui, a *interrogação* dirige-se sobretudo ao desejo mimético que insufla a tendência de *gravar, revelar ou preservar*.

Expressar, última das modalidades documentárias conceituadas por Renov (Ibidem), foi tradicionalmente o aspecto mais negligenciado pelos estudos do documentário. Essa tendência manipula os poderes da expressividade em favor das representações históricas, ou ainda a possibilidade de evocar respostas emocionais (por meio de associações metafóricas), preconizando a dimensão afetiva do espectador. A recorrência à *expressão* pode ser bastante fértil para evitar a dicotomização entre o discurso artístico e o discurso científico, comum em universos que têm de se haver com a categoria de referencialidade, a exemplo do documentário.

A composição dessas quatro tendências, relembramos, não propõe critérios de classificação, mas intenta reconhecer os terrenos epistemológico, retórico e estético em que o documentário pôde se legitimar, conforme as determinações históricas e políticas e a modulação de um desejo de saber, a epistefilia, como refere Nichols:

---

[68] Empire Marketing Board, instituição britânica imbuída da propaganda estatal. A atuação de Grierson nessa instituição consolidou um ideário propagandístico-pedagógico que orientou a produção de documentários como *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1930), *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1935), *Coal face* (Alberto Cavalcanti, 1936), *Night mail* (Basil Wright e Harry Watt, 1936) e *Drifters* (1929, o único documentário realizado por Grierson). Para informações sobre o trabalho de Grierson no EMB, ver: Da-Rin, 2008.

> [O vídeo e o filme documentário] transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência. O documentário propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum (...). Poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento com o documentário como tal, estendendo-se até o engajamento no mundo histórico representado nesses filmes. Nosso engajamento neste mundo é a base vital para a experiência e o desafio do documentário (2005a: 70-71).

Por essa ponderação, depreendemos em que medida as questões da reflexividade e da ética tornam-se centrais nas elaborações teóricas propostas por Nichols. À reflexividade caberia *desvelar* os artifícios que, na escritura do documentário, ocupam-se de um efeito de transparência. O autor mostra especial preocupação quanto à potencialidade indicial das imagens e sons ordenados em um discurso documentário. Para ele, nesse tipo de filme ocorre um favorecimento do caráter de evidência, em comparação com o filme ficcional, motivo por que a reflexividade seria uma espécie de mecanismo de compensação. É nesse ponto que a dimensão reflexiva encontra a própria dimensão ética, que se torna "uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores" (Ibidem: 36).

O documentário tem o intuito de instilar a crença, sublinhando, entre outros aspectos, a referida indexicalidade das imagens, de modo a provocar a epistefilia no espectador. Por isso a injunção ética tangente a esses filmes demandaria a explicitação das mediações entre as diversas instâncias envolvidas no filme – a reflexividade.

Também refratário a uma definição quanto ao documentário, por reconhecer a discrepância entre as categorias classificatórias e a multiplicidade de exemplos empíricos dos filmes, Nichols (1991) propõe uma abordagem que considere, concomitantemente, os aspectos das instituições que produzem os documentários, a comunidade dos realizadores, a posição dos espectadores e o corpo de textos compartilhado pelo documentário. Este último componente torna-se para nós especialmente interessante, pois propõe que o filme documentário seja abordado na condição de um gênero cinematográfico.

O teórico não se refere às condições materiais de produção, mas, ao aludir às características estético-narrativas comuns que situam um enunciado em um domínio genérico, aparentemente considera que o conjunto desses filmes constitua uma realidade específica ao próprio gênero, uma forma de reconhecimento e valoração do documentário no/pelo corpo social. Retomamos neste ponto a ideia, referida na citação de Nichols, de que nossa fruição *epistefílica*

diante de um documentário exorbita o âmbito imanente do filme, modulando nosso próprio engajamento no mundo que esses filmes representam, desafio por excelência do documentário.

Como processo social, a disputa pelas diferentes formas que melhor se estabelecem, em cada momento histórico, como os modos dominantes de discurso expositivo, faz com que as estratégias e estilos predominantes no gênero documentário variem com o tempo (NICHOLS, 2005b), ora em assunção ora em contraposição a essa característica expositiva. Isso porque os conceitos de autenticidade, realismo e seus correlatos também sofrem transformações de uma geração a outra. Esse embate entre formas centra-se no problema da voz, "aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta (...). Algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, [qu]e se aplica a todos os tipos de documentário" (p. 50).

Quando supomos, portanto, ouvir "a voz da realidade" em um documentário, isso se deve a um apagamento sistemático da própria voz do texto – que não raro *é* a própria a voz daqueles que são autorizados a produzir significados e representações (determinados indivíduos, classes sociais, instituições etc.), trabalhando pelo efeito de sentido de evidência. Os diferentes códigos que compõem a linguagem cinematográfica, assim como as diferentes atribuições e desempenhos das instâncias de produção em um filme, fazem supor que esse discurso seja tecido com as modulações de vozes diversas. Mas é como efeito de unidade que *a* voz do documentário autoriza um ponto de vista. O uso da entrevista, nesse panorama, suscita reflexões instigantes, em vista dos aspectos ambíguos que pode assumir.

Nichols (Ibidem) atenta para o fato de que alguns documentaristas contemporâneos parecem ter "perdido a voz". Com isso, cedem à ilusão de uma observação fiel ou de uma apreensão quase imediata da realidade em um empirismo simplista: "as verdades do mundo existem; só é preciso tirar-lhes a poeira e relatá-las". Esse fetiche do registro reduz, evidentemente, a espessura política do filme documentário, fazendo-o renunciar à possibilidade de questionar as representações estabelecidas, os estatutos de verdade e as nossas formas de presença no mundo. Ao mesmo tempo, o recrutamento da voz do outro, principalmente via entrevista, pode estar modulado por uma vocação *autoritária* do realizador, quando então essa voz da alteridade vira meio de ilustração, mecanismo comprobatório da visão de mundo de uma instância enunciadora.

Uma tentativa de conciliação entre os aspectos semiológicos da abordagem pós-estruturalista e os vieses pragmáticos do cognitivismo analítico tem ressonâncias no trabalho de

Roger Odin (1984; 2005), que propõe um olhar semiopragmático orientado à questão do público no documentário. Para o autor, esse problema foi tradicionalmente compreendido segundo duas vertentes teóricas principais.

A primeira, que leva em conta o público construído pelo filme, descreve como o lugar do espectador é determinado e posto em funcionamento pelo texto fílmico. Mesmo tendo reivindicado sua filiação ao paradigma pragmático, esse tipo de abordagem nunca se livrou de uma inclinação imanentista, uma vez que "é o texto que fica no comando" (2005: 28), razão pela qual a análise textual é seu procedimento investigativo por excelência.

A segunda, que se ocupa das formas de produção de sentido pelo próprio público, defende que essa produção só se efetiva na relação do filme com um sujeito que o percebe. Aludindo às pesquisas do antropólogo Sol Worth, que propõe tal visada pragmática da comunicação fílmica, Odin (Ibidem) ressalva que essas reflexões não assumem que a comunicação se dê em um sentido funcionalista (emissor – mensagem – receptor): o que existe é um duplo processo de produção de sentidos: aquele(s) tecido(s) pelo filme e aquele(s) efetivado(s) pelo público. Se os actantes produzem sentidos análogos em cada um dos espaços, é porque existem determinações – ou modelos coletivos de realidade, como nomeia Odin – que os conduzem a isso. Essas determinações, diríamos, são plataformas imaginárias cuja dinâmica engendra sentidos mais ou menos autorizados em relação aos quais ordenamos nossas experiências subjetivas e nossa noção de mundo (daí o aspecto de construção coletiva da própria realidade).

A visada semiopragmática ambiciona articular a análise imanentista e as abordagens pragmáticas, buscando *macromodalidades* de construção de sentidos e afetos (em uma reação à ideia de sentidos produzidos) para entender como os textos estão sendo engendrados tanto nos processos de leitura quanto nos de realização. Essa corrente prevê um abandono da análise empírica para o posterior "retorno" a ela. A retomada, entretanto, deverá ser mediada pela aplicação de um modelo heurístico para a depreensão de processos que, partindo da superfície textual, possam ser remetidos ao âmbito do público.

Esse modelo põe questões como: os tipos de espaço que o texto fílmico permite construir, os diferentes processos de estruturação discursiva que demanda (narração, descrição, estruturação poética, entre outras), as relações afetivas que podem ser instauradas, as estruturas enunciativas que o filme autoriza etc. (Ibidem: 33). A análise das possíveis "respostas"

propiciará, então, a caracterização de um certo número de *modos* que ajudarão a compreender como se movimenta a produção de sentidos em um filme.

O *modo documentarizante*, assim, solicita a instalação de um enunciador real[69], mas não é especialmente rígido quanto aos outros processos (a construção de mundos ou espaços, as formas de estruturação discursiva etc.), que habitualmente refletem uma escolha "individual". No caso do *modo ficcionalizante*, essas demarcações são muito mais fixas: além da instalação de um enunciador fictício (ou seja, da *fictivização* como processo enunciativo), que habitualmente se converte em narrador, a própria estrutura da *narração* demanda uma construção específica de mundo, por meio do processo diegético[70] – e as modulações afetivas são igualmente orientadas pela narrativa, que distribui os acontecimentos em fases sucessivas e inocula julgamentos valorativos por meio de uma (explícita ou tácita) moral da história.

É importante ressaltar que, se Odin situa esses últimos procedimentos como "facultativos" ao modo documentarizante, isso não significa que eles estejam ausentes dos filmes documentários (mesmo porque um filme desse tipo pode mobilizar circunstancialmente elementos do modo fictivizante e vice-versa). A ativação – ou a hierarquização – desses modos depende então das instruções que o próprio filme soliticita para sua leitura, consolidadas pela dinâmica dos gêneros fílmicos em vigor. Da mesma maneira, essas instruções têm peso muito relativo em face das determinações contextuais.

A semiopragmática, atribuindo ao público um papel central, não se caracteriza entretanto por destinar a ele um poder absoluto, semelhante àquilo que acontecia com a instância do autor, nos enfoques do autorismo, ou do texto, no estruturalismo e em algumas derivações dele.

Essa visada não abrange todo *o* público, como ressalta Odin, nem pretende dizer tudo sobre esse público. Isso porque o mesmo espectador empírico pertence a extrações diferentes de

---

[69] Acompanhemos a conceituação de Odin (2005: 33) quanto a esse estatuto: "Por enunciador real entendo um enunciador que construo como uma instância que pertence ao mesmo mundo que eu e ao qual posso fazer perguntas (em termos de identidade, verdade, lugar etc.). O enunciador real se opõe ao enunciador fictício construído como se pertencesse a "outro lugar", e, como tal, não questionável". É interessante, aqui, ampliar essa reflexão por meio de uma abordagem anterior, do próprio Odin (1984), quanto à definição de uma *leitura documentarizante* (em contraste com uma *leitura fictivizante*). Na modalidade documentarizante, o leitor construiria um "eu-origem real". A base dessa construção (que possibilitaria a própria leitura documentarizante) é a realidade do enunciador pressuposta pelo leitor, mas, em diferentes níveis do mesmo filme, o enunciador real pode ser representado por instâncias também diferentes: a câmera, o cinegrafista, a sociedade, a história, o sujeito "suposto saber", o próprio cinema como instituição.

[70] Tomamos aqui, a partir de Aumont e Marie (2006: 77), a definição de diegese elaborada à luz das reflexões de Étienne Souriau: "os fatos diegéticos são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores. É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira".

audiência, seja por estar vinculado, em uma condição espectatorial, a espaços distintos (a sala de cinema, o ambiente familiar, o visionamento diante de uma tela de computador); seja por conta de suas determinações de ordem institucional, social ou sexual; seja ainda por um "desejo de ficção" expresso por uma tendência da cultura contemporânea, para relembrarmos Comolli (2008), de roteirização da vida, das relações pessoais, das circunstâncias em que interagimos cotidianamente. É nessa medida que Odin reconhece a impossibilidade de estudar um "público real", preferindo então centrar o interesse nas referidas grandes modalidades (ou modos) de produção de sentidos e afetos.

Nosso intuito em percorrer as atribuições quanto a uma figura de autor, ou ainda em relação ao esfumaçamento dela, em diferentes abordagens de pensamento, orientou-se pela tentativa de depreender, em termos abrangentes, as filiações teóricas que permitem pensar a autoria no cinema e, mais especificamente, no documentário. Nesse universo, as discussões específicas são ainda rarefeitas e, de algum modo, depreensíveis apenas por meio de inferências associativas. Isso é compreensível se considerarmos a recente autonomização dos estudos do documentário, em termos da construção de um espaço teórico, em relação às abordagens sobre o cinema ficcional. Além disso, mesmo quando essas reflexões se ocupam em exorbitar o âmbito da escritura fílmica, tangenciando o aspecto do público ou da composição do gênero como plataforma comum a um corpo de textos, o problema das condições de produção frequentemente é secundarizado.

A complexidade em se abordar esse parâmetro pressupõe, logo de início, a proposição de um recorte espaço-temporal para uma aproximação em relação aos objetos. Componentes das dinâmicas sociais, as condições de produção alteram a própria configuração do gênero, conforme já sublinhamos. Esse é o motivo pelo qual situamos a especificidade de nossa abordagem: as dinâmicas autorais apreensíveis em documentários nacionais, contemporâneos e cujas especificidades de produção, distribuição e exibição têm o cinema como ambiente institucional.

1.5. O documentário como gênero: autoria além e aquém da obra

A análise da autoria no documentário brasileiro contemporâneo, conforme propomos, considera os condicionantes histórico-culturais que o configuram como gênero discursivo na atualidade, de cuja análise nos ocupamos em boa parte da introdução desta tese. Isso, no entanto, suscita também a investigação dos efeitos de singularidade apreensíveis na tessitura

dos filmes, que remetem a um nome de autor: a questão da assinatura como ancoragem no tempo e no espaço de um discurso *individualizado*.

Insistimos na terminologia "efeitos de singularidade". Os diversos estratos que se articulam na concepção, produção e circulação de um produto cinematográfico (roteiristas, fotógrafos, realizadores, montadores, produtores, atores/personagens, entre outros) tornam impossível, sob o ponto de vista empírico, pensar-se na condição de autor como um exercício individual. É em vista disso que o efeito de singularidade, ainda que engendrado por uma atuação coletiva, nos faz deduzir um lugar de autoridade enunciativa, subsumido nos indícios de uma voz documentária, para recuperar o conceito de Nichols (2005a; 2005b).

Aqui, torna-se especialmente interessante acompanhar as palavras de Serafim quanto às considerações sobre uma possível composição autoral nos documentários:

> Podemos, talvez agora, (...) avançar algumas considerações a respeito do autor no filme documentário, a de que no cinema documentário (a exemplo do cinema ficcional) funcionariam como critérios de reconhecimento autoral, primeiramente ser o diretor de uma obra composta de vários filmes (teríamos desta forma condições comparativas), em segundo lugar, ter efetuado escolhas e estratégias de *mise en scène* pessoais e criativas (critério obviamente bastante subjetivo) que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo a formatação televisiva, e em terceiro lugar ter obtido prestígio e consagração junto ao campo ao qual está vinculado, formado por documentaristas, críticos, pesquisadores, festivais de cinema. Talvez devêssemos começar a pensar nesta conjunção de fatores como elementos fundamentais para se compreender e buscar as marcas autorais e de autoria no filme documental (2009: 44-45).

Chama-nos atenção nesse raciocínio, de maneira mais imediata, o fator de prestígio pessoal que chancelaria uma condição de autor para o documentário. Embora reconheçamos a pertinência dessa perspectiva, diversas vezes verificável empiricamente, não podemos deixar de assinalar sua vinculação a uma certa ideia de autor que emana da política dos autores, em que o culto à personalidade dos realizadores tornava-se questão preponderante. Adicionalmente, as inferências de que um autor de fato deveria "ser o diretor de uma obra composta de vários filmes" e "ter efetuado escolhas de *mise en scène* pessoais e criativas" parece realçar a dita vinculação.

Se considerarmos o autor como um efeito derivado de certos gêneros de discurso, os enunciados que não puderem ser remetidos ao corpo de uma obra nem se caracterizarem como fundadores de discursividade[71], mesmo no interior de um gênero reconhecidamente

[71] Expressão de Foucault (1994) ao se referir a autores cujo conjunto de textos serve como parâmetro à gênese de outros textos, a exemplo do marxismo e da psicanálise.

autoral, não gozariam desse *privilégio*? No caso específico do documentário contemporâneo, o realizador de um único filme não poderia ser um *autor*?

Para Possenti (2002: 105), a autoria compõe-se como "um efeito simultâneo de um jogo estilístico e de uma posição enunciativa". Como o próprio conceito de autoria é cambiante, reordenável em cada momento histórico, o que se propõe é que a densidade desse estatuto seja conferida à noção de subjetividade (o que faz emergir a questão do estilo) e de "sua inserção num quadro histórico – ou seja, num discurso – que lhe dê sentido. O que se poderia interpretar assim: trata-se tanto de singularidade quanto de tomada de posição" (p. 109).

Essa noção de singularidade não remete à condição de um sujeito *tocado* pelo gênio da criação, como no paradigma romântico. Antes, trata-se de um *modo específico de dizer* em uma conjuntura dada, contingente ao próprio sujeito do discurso: "(...) ter o que dizer significa também saber como dizê-lo ou, pelo menos, saber que é preciso habilitar-se nesse *como dizer*" (SALGADO, 2007: 184). Os efeitos de autoria, nesse contexto, materializam-se nos enunciados por marcas de subjetividade que catalisam sentidos de unidade, autenticidade, coerência e responsabilidade (Ibidem).

Não queremos com isso propor uma desconsideração acerca da noção de obra como um dos elementos historicamente autorizados a dar sentido a um nome de autor. Trata-se de uma mudança de enfoque: se os gêneros são espaços que imprimem certa estabilidade aos discursos, em vista de práticas sociais que se reiteram, as variações quanto à constituição do autor são também modulações genéricas. O próprio efeito de autoria, que se robustece quando os elementos da linguagem são ordenados conforme uma inflexão pessoal, só pode ser de fato efetivado tendo os condicionamentos históricos como anteparo.

É assim que o estilo, como meio de composição de uma singularidade na superfície enunciativa, também deriva das dinâmicas dos gêneros. Dando a ver determinado *modo de ser no mundo*, o estilo articula os planos da expressão e do conteúdo, para a proposição de sentido em um texto. Como essa categoria emerge de uma norma, ou seja, de uma abstração a partir dos usos (daquilo que é recorrente), o *modo de ser no mundo* resulta de uma gestão da heterogeneidade, as marcas de uma relação entre identidade e alteridade, do *eu* com o *não eu* (DISCINI, 2004), de forma que uma gama de coerções de gênero atravessem esse efeito de individuação:

> O gênero constitui-se em instrumento para a construção do estilo, uma vez que projeta expectativas a respeito de tipos de texto, adequados a situações de comunicação. O ator da enunciação de uma totalidade, aquele que a 'assina', metaforicamente falando, seleciona e usa gêneros como instrumentos para a construção de lugares enunciativos, ou seja, o lugar de onde eu falo, o lugar de onde tu escutas, entre os quais não há uma linearidade, bem sabemos, pois o teu lugar determina o meu (DISCINI, 2004: 53).

É nesse tensionamento entre a assunção às regras e a instalação de um efeito de subjetividade que buscaremos o autor no documentário. Tal posicionamento, claro está, tem como espaço privilegiado de investigação o texto fílmico, posto que um lugar de autor se conforma em função dele: por ele, para ele e no interior dele. Contemplar o documentário na perspectiva dos gêneros de discurso, no entanto, remete-nos a um *para além* do filme: o próprio universo onde tecemos nossas práticas cotidianas, damos sentido a nossas relações intersubjetivas, modulamos uma forma de engajamento no mundo – o que, como já disse Nichols, é o verdadeiro desafio do documentário.

As modulações da autoria no documentário brasileiro contemporâneo deduzem-se, assim, de estratégias enunciativas engendradas, por seu turno, em assunção às tendências estilísticas que atribuem ao próprio documentário um *modo de ser* específico. Sob essas injunções de ordem estético-estilística, conformam-se lugares de autor que, autorizando determinados pontos de vista sobre o mundo histórico, não podem se alhear de uma determinação eminentemente ética: aquela que se estabelece quando, postos em relação, *sujeito da câmera* e *sujeito para a câmera* tornam-se interdependentes, dimensão em que, no encontro com o outro, faz-se do próprio sujeito *um outro*.

capítulo 2

estéticas, filmes, pontos de vista: estratégias autorais no documentário brasileiro contemporâneo

Cinema que se faz enlaçando-se ao real, o documentário sustenta um paradoxo constitutivo: tornar-se criação, ponto de vista, discurso, lá mesmo onde o mundo se dá como experiência irredutível, intransitiva, não discursiva. A demanda pelo real culmina assim em seu oposto imediato: um *efeito* espetacular a conformar os semblantes que se identificam à realidade. Paixão falsa, a busca pelo real só faz evitar o confronto definitivo com ele (Zizek, 2003): justamente por sua condição excessiva, inefável, não podemos integrá-lo sem mediações nas malhas simbólicas que ordenam nossas vivências. O espetáculo, então, trabalha concomitantemente por uma *des-realização* e por uma recondução do real à cena, tornando-o assimilável e reivindicando para si um status de verdade e autenticidade.

Como categoria estética, as novas formas de realismo abdicam de uma pretensão mimética – representar o real "como ele é" – para se lançar, entretanto, à construção de um real ainda *mais realista*. Esse movimento, denota Rancière (2009), vem na esteira da revogação de um regime representativo das artes, baseado em um conjunto ordenado de relações entre o dizível e o visível – e do pensamento como ato que se sobrepõe à matéria inerte. Em um novo regime artístico, que esse autor reconhece como derivado de uma revolução estética, assistimos a uma "selvageria existencial do pensamento, na qual o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão ou mesmo uma enfermidade do vivente" (p. 26).

O realismo dos afetos tem na ênfase da experiência subjetiva seu valor ético e estético. É assim que as dimensões do testemunho, da autorrepresentação, do envolvimento pessoal com aquilo que se narra, do sofrimento (no sentido patético) que se experimenta "em primeira pessoa" e, eventualmente, do amadorismo ganham compleição nas diferentes formas de expressão da contemporaneidade, entre elas o cinema documentário. O desvelamento das circunstâncias enunciativas e um afã antirrepresentativo, acentuando a condição performativa do ato discursivo, bifurcam-se em duas tendências complementares: por um lado, um caráter

não literal das representações, que suplanta as formas narrativas referenciais para dar lugar aos relatos impressionistas, autorizados pela imersão do sujeito na experiência; por outro, a não elaboração estética dos fragmentos que se ordenam nessas narrativas, tendo o amadorismo e o *não acabamento* como base de um realismo sujo que faz valer sua autenticidade ante a assepsia do realismo referencial.

A forma de engajamento do real nas artes e nas vivências cotidianas é então circunstancial e contingente, não dedutível de generalizações: trata-se do real de *cada um*. Viver uma experiência a partir de seu interior, "ter estado lá[72]", é suficiente para torná-la mais *verdadeira*, mas essa condição se dá, evidentemente, como um efeito de sentido na ordem do "estar aqui" própria ao relato:

> O surgimento dos novos realismos na literatura, fotografia e cinema nos séculos XX e XXI atesta uma necessidade de introduzir novos "efeitos de real" em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações. Estes "efeitos do real" serão distintos daqueles do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto, é ficcionalizada (JAGUARIBE, 2007; 30-31, grifos da autora).

A condição ficcional daquilo que se vive não se vincula a uma dimensão estritamente fantasista da experiência; ao contrário, incorpora-se às dinâmicas cotidianas de modo a garantir um saldo de verossimilhança e naturalizar comportamentos, ações, julgamentos valorativos. É assim que o espetáculo tanto pode operar de maneira a des-realizar o próprio real, que, traumático demais, só é suportado se assumido como ficção; quanto é capaz de reconduzir à cena alguma centelha de real, deslanchando uma percepção intuitiva que desconcerta o mundo estabilizado – emergência de uma epifania que faz do *verdadeiro* uma dimensão do *falso*.

As estéticas realistas são por isso "formas culturalmente engendradas de fabricação da realidade" (Ibidem: 101). Elas figurativizam o espaço em que as práticas sociais são tecidas, trabalhando para recobrir com o efeito de real aquilo que foi construído pelo cruzamento de diferentes vozes discursivas. No âmbito do documentário contemporâneo, essas estéticas modelam macrotendências estilísticas das quais derivam as principais estratégias autorais do gênero.

Nosso interesse em percorrer essas características explica-se por uma tentativa de compreensão sobre como se afirmam lugares de autor no documentário brasileiro contemporâneo

---

[72] As formulações sobre "estar lá" *vs.* "estar aqui", como especificidade de um trabalho antropológico que transforme o pesquisador de campo em um autor, foram elaboradas por Geertz (2009).

à luz daquilo que entendemos como o fundamento dessa prática: a qualidade do encontro intersubjetivo que se estabelece entre os indivíduos engajados no filme. Isso é o que nos impele a interrogar de que maneiras o documentário mobiliza a alteridade como emergência de um sujeito, delineando lugares específicos para o outro e, concomitantemente, estabelecendo uma identidade enunciativa da qual se eleva um princípio de autoridade: aquele de elaborar artefatos de discurso tendo como matéria-prima um mundo que se dá aos sentidos.

2.1. Tensionando o real: tendências estéticas do documentário contemporâneo

As formas de abordagem da alteridade e a própria concepção de um real de mundo que se estruturam nos documentários contemporâneos remonta, de algum modo, a uma reação quanto ao espírito sociológico que marcou a produção documentária no Brasil dos anos 1960, conforme já denotamos. A temática do trabalho material e as designações do outro como exemplaridade de uma classe social deixam de ter exclusividade na construção da imagem da sociedade ou do indivíduo (BERNARDET, 2003) e assim possibilitam a contemplação de outras formas de realidade – ou ao menos de outras maneiras de os sujeitos se relacionarem com ela, considerando as produções simbólicas e a dimensão afetiva na ordenação de seus modos de existência.

Essas transformações, só apreensíveis em retrocesso, relevam dos condicionamentos históricos da época, que entre outras questões dimensionam o problema daqueles que mais frequentemente produziam os discursos documentários – a intelectualidade – na passagem do governo João Goulart à ditadura militar, sublinha ainda Bernardet. A frustração de um projeto de aproximação do poder central com o campesinato e as diversas faixas proletárias coloca em crise o próprio papel dessa intelectualidade, que até então desempenhava uma espécie de função mediadora, suscitando uma quase involuntária autoanálise crítica.

> O intelectual, sua crise, suas angústias, tornam-se também temas de filmes documentários (...). Mas penso que é sobretudo na linguagem que as interrogações desses intelectuais se manifestam. Esse movimento apresenta dois efeitos, pois, por um lado, contribui para relativizar o discurso do documentarista e, por outro, o coloca em primeiro plano. Esse primeiro plano, que pode passar por vontade de narcisismo e que é narcisismo em muitos casos (...), é ao mesmo tempo a indicação dos limites desse discurso (Ibidem: 219).

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho, torna-se exemplar nessa conjuntura, não somente por ter sofrido de maneira imediata a repressão do regime[73], mas por constituir sua densidade fílmica tendo esses limites de discurso como força motriz. Trata-se de um trabalho de resgate: do próprio filme interrompido em 1964, de um segmento da história brasileira anterior ao golpe, das tentativas de organização das lutas camponesas e da trajetória da família de João Pedro Teixeira, que se dispersou após o assassinato dele.

Documentário que se perfaz de fragmentos e expõe a impossibilidade de um andamento linear da história, *Cabra* retorna aos restos, àquilo que foi reduzido a destroços, para enunciar sentidos possíveis, que restaurem as temporalidades anteriores e posteriores ao trauma, sem a ingenuidade de buscar uma redenção: "o fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado" (BERNARDET, 2003: 233). É pela função do espetáculo, mais uma vez, que essas formas de presença no mundo são reabilitadas e que os sujeitos recuperam a possibilidade de dar significado a suas experiências cotidianas.

Nessa medida uma afirmação subjetiva se estende tanto aos personagens, sujeitos *para* o filme, visto que eles se confrontam com sua própria história em fragmentos e com a possibilidade de ressignificá-la[74]; quanto ao cineasta, sujeito *do* filme: seu corpo e sua voz inscritos na cena denotam também os limites do discurso que se enuncia: fragmentado, circunstanciado, possível. Assumindo-se como uma instância de mediação entre todas as outras, o realizador não pode – nem poderá mais – ser compreendido como entidade exterior ao processo do filme, de forma a impostar uma voz de pleno saber para representar o real do mundo.

Esse mesmo real do mundo é então eivado de incertezas, negações, esquivas. Não mais uma totalidade apreensível, como no modelo sociológico, ele se compõe de diferentes versões e pontos de vista, mas não é dedutível como a somatória dessas perspectivas. A postura reflexiva

---

[73] Na primeira versão de *Cabra marcado para morrer*, rodada (e interrompida) em 1964, Coutinho intentara um filme de inclinação ficcional sobre a história de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado por forças da repressão em 1962. Não apenas João Pedro, mas outras pessoas que se organizavam em torno da liga, tinham seus papéis interpretados por camponeses que viveram o contexto retratado na narrativa. Inviabilizado o projeto, o filme será retomado duas décadas depois, na perspectiva documentária do *Cabra* de 1984.

[74] A esse respeito, Bernardet (2003: 237) alude à sequência de *Cabra* em que os únicos oito fotogramas que restaram das filmagens de 1964 são passados de mão em mão, na sala da casa de Elizabeth Teixeira (viúva de João Pedro), relacionando essa sequência com um segmento de *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, em que os manuscritos de Graciliano Ramos são distribuídos entre os presos, que os camuflam, para que os guardas não os confisquem. Dessa forma, o intelectual "devolveria" ao povo sua obra, que assim assumida poderia recompor sua unidade e seu papel social.

ante o real adensa a composição do documentário como fabricação. É assim que uma recusa à dimensão representativa que se apoia na literalidade das imagens e sons, alcançando em diferentes graus as formas poéticas da linguagem, e o enfoque às experiências individuais dos sujeitos são os parâmetros que engendram as principais tendências ético-estilísticas do documentário na atualidade.

Em lugar de uma postura que promova as verdades absolutizadoras, as ambiguidades e impasses próprios ao encontro são amplificados, apontando à constituição e à transformação dos sujeitos diante da câmera, como fenômeno suscitado por uma situação intrinsecamente fílmica. Essa característica remonta ao trabalho fundador de Jean Rouch, sobretudo nas décadas de 1940-50, que abriu caminho a inovações tanto no universo da antropologia quanto no do filme documentário.

Comprometido com um minucioso trabalho de campo, baseado em relações consistentes com as populações estudadas/filmadas, Rouch reivindica para si o estatuto de antropólogo-cineasta, vista a indissociabilidade das duas práticas ao tipo de abordagem que pretendia. O recurso audiovisual seria o meio tecnológico e o suporte para uma antropologia compartilhada, produção de conhecimentos caracterizada pelo trabalho colaborativo entre o pesquisador e os sujeitos observados, em um intuito de se compreender a diferença sem reduzi-la ao idêntico.

É em relação àquele que se considera o "pai fundador" do documentário, *Nanook, o esquimó*[75] (1922), de Flaherty, que Rouch identifica uma ética inerente ao gênero, expressa em um método de abordagem baseado em uma honestidade elementar por parte do realizador: a de explicitar aos sujeitos filmados os resultados do trabalho fílmico-antropológico. À ética que reconhecia no trabalho de Flaherty, Rouch prestava tributo com seu próprio modo de captar e de dar a ver a alteridade. Defendia, assim, um longo período de experiência do pesquisador em campo, para fundamentar as bases de uma relação eu-outro, sabedor de que, toda vez que um filme era rodado, uma privacidade era violada.

O projeto antropológico de Rouch, cuja influência sobre uma filiação do cinema documentário é clara, prevê que qualquer intento fílmico-etnográfico só seria viável desde que baseado em uma crença epistemológica na palavra do outro, daqueles que construíam narrativas para dar conta de seu próprio mundo simbólico (Piault, 1997). Apreendido em sua complexidade, esse outro então poderia se converter em sujeito, para além da objetificação como curiosidade ou

[75] *Nanook of the North*.

exotismo – efeito colateral de uma antropologia até então marcada pelo viés colonialista, cujo intuito de registro dos grupos não raro se impregnava de uma perspectiva comparativista.

A abrangência da antropologia compartilhada não se esgota, por exemplo, na prática do *feedback*[76] (a devolução ao grupo observado das imagens captadas em nome da representação de práticas e rituais). Fiador de uma verdade inerente ao filme, cuja pertinência subjaz ao próprio ato de filmar, o realizador incorpora a potencialidade fabuladora dos atores. Rouch então introduz deliberadamente a dimensão do imaginário em seus trabalhos, como meio de engendrar efetivamente um conhecimento por meio da (re)composição de determinadas cenas sociais.

Esse universo imaginário, visto então como mais expressivo do que a reprodução *literal* das práticas cotidianas dos sujeitos observados, mostrava a indissociação entre aquilo que efetivamente se vivia e aquilo com que se sonhava, em cuja mobilização de imagens são perceptíveis as opressões do sistema europeu sobre as populações colonizadas, assim como as formas de resistência e as rotas de fuga por elas propostas, ainda que por meio da fantasia[77].

A dimensão de construção de conhecimento é sublinhada pelo antropólogo-cineasta francês, ao explicitar seu próprio lugar de fala[78], legitimando, consequentemente, seu método de trabalho:

---

[76] Como método, a antropologia compartilhada prevê, além do *feedback*, outras exigências à atuação do pesquisador, como a convivência sistemática dele com os sujeitos observados/filmados e a observação diferida, "postergada" – segundo Claudine de France, a observação diferida é o reexame sistemático do material captado pelo pesquisador, para que, a partir das imagens recolhidas, seja possível "corrigir as falhas da memória, bem como os inevitáveis atalhos das anotações escritas", o que constitui para o pesquisador-cineasta uma espécie de "segundo trabalho de campo" (FREIRE e LOURDOU, 2009: 19).

[77] Filmes exemplares de Rouch, nesse âmbito, são *Jaguar* (1954) e *Eu, um negro* [*Moi, un noir*] (1958).

[78] MacDougall (1998: 86) dimensiona a presença explícita do cineasta nos filmes, no âmbito da antropologia, como o reconhecimento dos próprios limites epistemológicos da pesquisa de campo – e, nessa perspectiva, alude à primazia das realizações de Rouch: "Nos anos 1960 e 70, parecia essencial a certos cineastas etnográficos e antropólogos produzir filmes que expressavam de maneira autoconsciente a presença do cineasta. Muitos desses filmes (...) traziam a questão: o que, em dadas circunstâncias, é possível saber? Mas esses filmes já haviam sido precedidos por trabalhos implicitamente reflexivos, como a maioria dos filmes 'pessoais' de Rouch, como *Jaguar* e *A caça ao leão com o arco* (...). As abordagens observativas e participativas faziam parte do mesmo esforço de retirar o documentário de seu anonimato primevo através de um cinema mais subjetivo e autoral. O objetivo era o de criar um filme documentário 'encarnado' – em contraste à observação descorporificada do estilo baseado na decupagem clássica de Hollywood (como na tradição griersoniana)" (tradução nossa). No original: "In the 1960s and 1970s it seemed essential to some ethnographic filmmakers and anthropologists to make films that self-consciously demonstrated the presence of the filmmaker. Many of these films (…) asked the question: What, in these circumstances, is it possible to know? But these films had already been preceded by films that were implicity reflexive, including many of Rouch's more personal films, such as *Jaguar* and *La Chasse au Lion à l'Arc* (…). Both the observational and participatory approaches were part of the same effort to move documentary away from its earlier anonymity toward a more personal and authored cinema. The aim was to create a documentary cinema embodying the perspectives of actual observes, even if these observers were not seen – in contrast to the disembodied observation of a documentary style based upon the decoupage classique of Hollywood cinema (as in the Griersonian tradition, for example)".

> Por que e para quem se coloca a câmera entre as pessoas? Curiosamente, minha primeira resposta a essa pergunta será: "para mim mesmo" (...). O filme é o único método de que disponho para mostrar ao outro o modo exato como eu o vejo. Por outras palavras, meu primeiro espectador é o outro, aquele que filmo (ROUCH, 1995: 94-95)[79].

A perspectiva rouchiana reconhece na filmagem um processo fenomenológico de acesso a determinadas realidades: uma verdade que sobrevém pelo agenciamento dos atores sociais, do espectador e do próprio realizador. Ultrapassando a asserção transparente, o filme seria produto de uma relação entre agentes. É também nesse viés que se destaca a dimensão polifônica da obra narrativa do realizador, notadamente a partir de *Eu, um negro* (1958): o sentido se perfaz em níveis diversos de percepção, em uma dinâmica de deslizamento, indiferenciação, sobreposição ou mesmo colisão de vozes – em que se observe, claro está, um compartilhamento *possível* e não uma equalização total de poderes entre o realizador, que estrutura seu ponto de vista agenciando esse conjunto polifônico, e os sujeitos observados. Em qualquer relação dessa ordem, sempre haverá uma dissimetria; trata-se, então, de reconhecê-la, integrando-a ao nível da composição fílmica como indício das circunstâncias do encontro.

Assim se reconhece a abrangência do trabalho fundador de Rouch em termos da concepção do filme como potencializador de uma verdade situada, da dimensão fabuladora como indício de uma realidade latente nas experiências dos sujeitos e das articulações em torno do problema da representação. Guardando-se as necessárias particularidades contextuais e as diferenças de épocas, notamos, entretanto, certa aproximação entre essas características e aquelas que, aos poucos, foram desestabilizando a hegemonia do documentário sociológico no Brasil, cujo ponto de virada frequentemente é identificado com a conclusão, em 1984, de *Cabra marcado para morrer*.

Em vista de uma otimização das produções, propiciada pelo barateamento de equipamentos técnicos e legislações de incentivo, e de uma relativa visibilidade a partir do movimento da Retomada, o documentário nacional contemporâneo sedimentou formas estéticas que frequentemente reinventam seu próprio estatuto, embaralham certas fronteiras (não apenas em relação ao cinema de ficção, mas também quanto à videoarte e aos registros puramente referenciais[80]) e, como consequência, demandam novas definições e protocolos de indexação para

---

[79] No original: "Why and for whom do we put the camera amongst people? Strangely enough, my first response to this will always be the same: 'for myself' (…). Film is the only method I have to show another just how I see him. In other words, for me, my prime audience is the other person, the one I am filming" (tradução nossa).

[80] O documentário *Aterro do Flamengo* (Alessandra Bergamaschi, 2010) talvez proponha um exemplo interessante quanto à aproximação com esses registros de ordem puramente referencial. Durante os 46 minutos do filme, uma câmera fixa, que não altera o enquadramento ou a distância focal uma única vez, filma em plano-sequência

o documentário. Teixeira (2007) denomina a etapa atual como a do "documentário expandido", em uma ampliação de fronteiras suscitada por deslocamentos em relação a três grandes domínios: o do próprio documentário, o do cinema ficcional e o do filme experimental.

Em relação ao universo do documentário, o autor localiza a influência do cinema direto[81], em sua vinculação estreita com a circunstância filmada, como possibilidade de tensionamento da realidade, cujos aspectos múltiplos são apreensíveis em função do evento fílmico: a própria realidade *se faz* então em função do filme. Dessa maneira, os princípios de não mediação e não reflexividade, típicos do documentário clássico, puderam ser refutados. Além disso, o aproveitamento do ruído como matéria de expressão ganha força na proposição de novos sentidos pelo documentário atual.

A ênfase na categoria do realismo como uma operação estética entre outras e a especificidade cinematográfica de simular um ponto de vista respondem pelo deslocamento das fronteiras do documentário "pressionadas" pelo cinema de ficção. A emergência dos chamados cinemas novos, especialmente o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa durante os anos 1960, delineia o autor, incide sobre as narrativas em uma indissociabilidade entre os registros do real e do ficcional. Expõe-se, assim, o caráter construtivista do realismo documentário, afastando-se o apelo a uma realidade extrafílmica. O dispositivo cinematográfico é desnaturalizado, de modo a desautorizar a ilusão que faz coincidir a imagem na tela e as coisas do mundo. Essas "novas" modalidades narrativas adensam uma inflexão ficcional no documentário

---

determinada circunstância no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Os discretíssimos cortes introduzem as cartelas: prólogo, episódio 1, episódio 2, episódio 3 e epílogo, sendo as sequências sempre retomadas do ponto anterior, em efeito de continuidade. Essa opção estética denota uma apropriação sensível quanto à tipologia de captação de imagens próprias ao funcionamento das câmeras de vigilância. Isso, evidentemente, não nos motiva a tomar uma coisa por outra: *Aterro do Flamengo* foi devidamente indexado segundo protocolos bastante específicos: foi exibido nos cinemas, chancelado pelos exibidores como um documentário e participou de um festival bastante renomado (16º. Festival de Documentários "É tudo verdade", edição 2011), em que recebeu menção honrosa. Anteriormente a isso tudo, observamos que a própria instituição de uma circunstância espectatorial já estabeleceria um circuito de enunciação-coenunciação.

[81] Essa filiação propunha uma estética primordialmente não intervencionista. Em uma ética do recuo, a premência das circunstâncias cênicas se autonomizava, em busca da denotação "espontânea" dos gestos e das expressões, da verdade fugidia do instante, de uma certa epifania do registro. Chegando à expressão máxima no transcurso dos anos 1950 e 60, em virtude também das condições tecnológicas que favoreciam uma observação discreta (a compactação das câmeras e a captação sincrônica do som), esse movimento se generalizou inicialmente sob a nomenclatura de cinema direto, mas posteriormente deu origem a uma segunda vertente, o cinema-verdade. Se na estética do direto articulava-se um distanciamento do realizador, com vistas ao protagonismo da circunstância, no cinema-verdade é a dimensão do encontro que ordenará a construção do filme. O potencial intervencionista se robustece, na medida de uma negociação entre cineasta e sujeitos filmados, em nome das escolhas temáticas e do desenvolvimento dramático das ações do documentário.

contemporâneo como meio de garantir o próprio valor documental desses filmes, amplificando o efeito de autenticidade que transforma uma experiência ordinária em um relato extraordinário.

O terceiro dos deslocamentos leva em conta a influência do vídeo experimental, encarado como o lugar por excelência da expansão das formas documentárias. Isso porque o caráter de artifício e anti-ilusionismo desses vídeos é inextricável de suas formas de produção, já que muitas vezes se explica pela própria precariedade dos materiais.

Na conformação de um panorama contemporâneo, essas três formas de expansão do gênero documentário convergem de alguma forma, segundo Teixeira (2007), para a composição ensaística, não apenas como formato, mas especialmente como modalidade de estruturação dos discursos fílmicos,

> sobretudo [quanto à] reflexividade no sentido de um trabalho de pensamento que se debruça sobre suas matérias para moldá-las e manipulá-las conforme propósitos que não estão dados nelas, que não são evidentes, que nascem da relação mesma do documentarista com os entornos que sua vista ou imaginação alcançam, com seus objetos, agentes ou personagens implicados, suas derivas, oscilações, dúvidas em relação ao processo de criação, que raramente se esgotam num resultado pronto e acabado (p. 44).

O aspecto fragmentário, a (auto)reflexividade e a recusa a um efeito de totalização e ao fechamento de sentidos são próprios ao ensaio, ao seu não acabamento e ao não *finalismo* que fazem fluir sua forma de pensamento. Iluminado pela experiência individual, o ensaio põe sob derrisão, entretanto, a ideia de uma singularidade apriorística e autossuficiente, posto que essa condição não existe para além das mediações históricas (ADORNO, 2003). Antianalítico e anticlassificatório, não se lança à pretensão de "tudo conhecer" em relação a um objeto, reduzindo-o a categorias de abstração. Antes, é na abordagem *prismática* que pretende olhar para esses objetos, dispersando suas propriedades em uma multiplicidade de cores e frequências: "o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa" (p. 27), pois "o ensaio percebe claramente que a exigência de definições estritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam os significados conceituais, aquele aspecto irritante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos" (p. 29).

Uma valorização do "aspecto irritante e perigoso das coisas", como tendência sensível em alguns documentários contemporâneos, é o que os vincula à realidade, fazendo com que a experiência do filme, se não se presta a decalcar essa realidade em termos representativos,

tampouco pode se subtrair a ela na produção de sentidos e afetos. A crença na irredutibilidade das circunstâncias que deslancham o filme como evento singular suscita uma ênfase na dimensão do registro.

É também em decorrência desse contexto mais amplo que os enfoques passam a rejeitar as generalizações em favor do particular: não mais reduzidos a efeitos das experiências coletivas e das determinações de classe, os posicionamentos singulares fazem, entretanto, entrever a história a partir de um recorte mínimo[82]. Ganham expressão as narrativas sobre os homens ordinários, as abordagens biográficas, as investidas autorrepresentativas, as enunciações em primeira pessoa (inclusive por parte do realizador, que se autoimpõe os limites da experiência e elabora uma estrutura dramática da qual se torna o orquestrador e, concomitantemente, o protagonista).

2.2. Autorizando pontos de vista: documentário e estratégias autorais

As macrotendências estéticas que percorremos dão substância a uma certa composição figurativa do documentário contemporâneo como gênero de discurso. A considerarmos a dinâmica intrinsecamente social desse fenômeno, depreendemos que modos recorrentes de *fazer* vão assentando princípios que, por seu turno, conformam um universo estilístico reconhecível e autorizado em suas maneiras de apresentação. Na perspectiva dos gêneros discursivos, a noção de cena enunciativa (MAINGUENEAU, 2004a) remete à constatação de que toda enunciação se dá em um espaço instituído: ao identificar seus limites ao próprio gênero em questão, esse espaço também engendra os discursos que reforçam ou esgarçam suas fronteiras, em relação de adesão ou mesmo de subversão quanto às cenas validadas.

Um princípio de autoridade enunciativa, então, eleva-se desse jogo com as formas de cenografar: determinado posicionamento autoral mobiliza, via cenografias enunciativas, regiões específicas da teia interdiscursiva em que se processam as práticas sociais. Esse movimento leva em consideração as configurações imaginárias (expectativas sociais), visando a uma alteridade que será mobilizada no processo de conformação, circulação e reapropriação desses enunciados – em nosso caso, o espectador dos documentários. Como a heterogeneidade é uma condição

[82] Mais uma vez, depreendemos o papel de *Cabra marcado para morrer* como ponto de virada em um universo *sociologizante* do documentário, visto que o filme de Coutinho é fortemente orientado por um enfoque histórico, mas sua estruturação discursiva é empreendida por uma abordagem em escala reduzida, pela ênfase nas experiências situadas dos sujeitos como meio de acesso privilegiado ao contexto histórico.

constitutiva do discurso, que tem em conta o caráter responsivo intrínseco a todo ato de comunicação, o fato de se assumir uma posição na rede interdiscursiva sempre se dá *em relação a* outros posicionamentos. A autoria então é um caso especialmente notável de interlocução: um projeto em relação ao outro sempre é mobilizado na constituição desse lugar de autoridade.

A operação de escolhas estéticas, que trabalha então para orientar uma atitude responsiva, tem no horizonte o status dos enunciadores e coenunciadores, as circunstâncias específicas do ato enunciativo, os suportes e formas de difusão dos enunciados e, mais abrangentemente, as condições materiais de produção dos discursos. O efeito de subjetividade materializado por um ponto de vista não é alheio a esses condicionamentos. Dessa maneira, propomos uma análise das principais estratégias autorais no documentário contemporâneo, forjadas no domínio das macrotendências estilísticas que especificamos ainda há pouco.

2.2.1. *É preciso pronunciar palavras enquanto as há*[83]: o recrutamento da voz do outro

O predomínio da entrevista como recurso estético no documentário contemporâneo deve ser pensado na perspectiva que tornou viável, ainda nos anos 1950-60, a captação do som em sincronia com a imagem. Essa conquista transformou os modos de percepção sensorial no universo desses filmes: a materialidade vocal, assim como os ruídos ambientes, passavam a incorporar uma qualidade de lastro do real em uma dimensão notavelmente mais expressiva do que aquela proposta pela sonorização *a posteriori* das películas, em vista da característica indicial do efeito sincrônico viabilizado pelo som direto. Ainda além, a possibilidade de destinar aos sujeitos filmados a modulação de sua própria fala representava uma importante reação quanto ao efeito centralizador da "voz imperial" – a narração em voz *over* – típica do modelo sociológico de documentário, orientado pelo comentário explicativo que cobria as imagens, frequentemente suscitando a redundância como efeito colateral.

Em tese, havia chegado o momento em que o documentario pararia de falar para começar a ouvir. A emergência estética do cinema direto, assim como um arejamento no

[83] Esta expressão literal é da lavra de Michel Foucault, ao pronunciar sua aula inaugural ("A ordem do discurso") no Collège de France, em dezembro de 1970. O excerto do qual foi extraída a citação é: "Gostaria de ter atrás de mim (tendo tomado a palavra há muito tempo, duplicando de antemão tudo o que vou dizer) uma voz que dissesse: 'É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam – estranho castigo, estranha falta, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenham dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse'" (FOUCAULT, 2002: 6).

âmbito do documentário etnográfico (na esteira da antropologia fílmica estruturada por Rouch), pareciam propor a inversão de vetores: uma espécie de demanda ética ora "proibia", ou pelo menos reduzia, a palavra do realizador na espessura da cena e, em contrapartida, "obrigava" à fala os sujeitos filmados.

Com o desenvolvimento desses recursos de captação, sucedem-se em profusão os depoimentos, as entrevistas, as abordagens do tipo "fala povo" e, em menor incidência, outras formas de interação entre os sujeitos ou ainda entre eles e os realizadores, quando o documentário passa a se estruturar segundo o artifício da interlocução, em que as vozes são agenciadas na perspectiva do diálogo ou do debate[84].

Em relação à entrevista, que se torna possivelmente o protocolo estético mais recorrente quanto ao trabalho com o som direto, ela se coaduna à vocação epistefílica – a vontade de saber – própria ao documentário. Trata-se então de um discurso *corporificado*, engajado a partir de um corpo (ou, mais exatamente, de um rosto) que vemos e de uma voz que ouvimos[85], em uma forma de endereçamento que, de maneira mais imediata, tem na câmera ou no realizador como presença na cena o seu alvo – uma relação dinamizada pelo desejo de se lançar ao outro.

Se nessas modulações de desejo pode se insinuar a força da palavra empenhada na efetivação de um encontro intersubjetivo, é igualmente possível que essa forma de interação entre os sujeitos do documentário se transforme em mero mecanismo iterativo, cacoete estético, suscitando "declarações mais ou menos ritualizadas sobre misérias mais ou menos comuns" (BOURDIEU, 1997: 701). Nesse caso, há uma conivência de parte a parte, em que o pesquisador/realizador se fixa em um purismo do testemunho do outro, arrogando-se a pretensão de ter tido acesso a uma palavra "bruta", não violada, espontânea, forma de exercício de um narcisismo intelectual. Como corolário, o pesquisado/entrevistado ajusta suas respostas antecipando-as às perguntas: encarna o personagem esperado, garantindo (mas sem demandar explicitamente) o reconhecimento quanto ao valor simbólico daquilo que diz (Ibidem: 703).

Ao mesmo tempo em que a captação direta do som e, em específico, a entrevista redimensionam todo o campo estilístico do documentário, por tornar mais denso um efeito de autenticidade (a voz do outro então liberta das reconstituições, apreendida em sua materialidade

---

[84] Um filme paradigmático nessa ordem é *Crônica de um verão* [*Chronique d'un été*] (1961), de Edgard Morin e Jean Rouch.

[85] A ideia da entrevista como engajamento corporificado foi desenvolvida por Elizabeth Cowie durante a 11ª. Conferência Internacional do Documentário – parte da programação do Festival **É Tudo Verdade** –, em São Paulo, no dia 09/04/11 – mesa temática 4: A entrevista e suas funções nos diferentes estilos de documentário.

concreta), também podem se generalizar como um lugar-comum. A fala como fragmento de alteridade tende a ser reduzida, expropriada de sua singularidade radical. Esse esgotamento estético não se processa apenas em vista de uma repetição abusiva da fórmula da entrevista, mas também devido a um arremedo de *reparação* de uma condição essencialmente dissimétrica: a predominância hierárquica (seja em termos de repertório simbólico, seja em termos do domínio dos meios de produção) do sujeito que sustenta a câmera em relação ao sujeito que se oferece ou é oferecido a ela.

Trata-se então de uma discrepância que se perfaz em cascata: o primeiro nível – mais elementar – diz respeito à consolidação de um lugar de autor que estabelece, de saída, as condições do jogo, os limites da própria interlocução: lança as perguntas (que eventualmente se apagam no processo de montagem) e espera as respostas. O segundo, já explicitado, refere-se à posse das condições de produção e da fluência quanto à linguagem do próprio documentário. Tentar elidir essa distância no mais das vezes redunda em uma expropriação da alteridade, que tem sua potencialidade de interlocução desqualificada:

> Porque, simplesmente, não se dialoga com entrevistado pobre. Há como que uma dupla atitude em relação a esse tipo de entrevistado. Por um lado, uma relação fetichista: tudo o que diz o pobre vale; não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão – entrevistado pobre é um tanto sacralizado. Por outro, não passa de matéria-prima para os filmes (BERNARDET, 2003: 294-295).

Se assistimos ao esgotamento da entrevista como estratégia de produção de sentidos para além do lugar-comum, a exemplo do que ocorrera com os comentários em voz *over* na conjuntura do modelo sociológico, isso não se deve, evidentemente, pela colocação em cena da fala do outro, mas pela forma de agenciamento desse recurso. No caso dos entrevistados que servem de matéria-prima aos filmes, majoritariamente ilustrando as teses do realizador (em um resquício do mesmo modelo sociológico, em que a autorização do lugar de autor se efetivava pelo exercício comprobatório/ilustrativo/explicativo), seus atos de fala frequentemente parecem *extorquidos*. Esse efeito de sentido é pregnante em *Garapa* (2009), de José Padilha – filme que analisaremos mais detidamente no quarto capítulo. Tendo como tema os cotidianos de três famílias cerenses flageladas pela fome, o processo de entrevista no filme (que é dedutível, uma vez que as perguntas do realizador quase não aparecem) conduz a miserabilidade e a falta de perspectiva dos

entrevistados ao paroxismo. No filme, e para ele, esses personagens são quase indiferenciáveis em sua condição de tipos, o que se adensa pelo teor das falas que apresentam.

Em perspectiva diversa, o esvaziamento expressivo da entrevista também pode aparecer quando os entrevistados ostentam o status de "especialistas". Embora sua inserção no discurso fílmico seja radicalmente diversa à do "entrevistado pobre", como denomina Bernardet, aquele que não merece sequer a deferência da contestação, um prestígio consolidado também priva da contestação esses especialistas, e sua instalação em um lugar circunstanciado de autoridade é comumente evocada com a finalidade retórica da comprovação, mecanismo (ainda que desgastado) de elevar o saldo de autoridade da própria instância enunciativa.

O efeito de imposição que geralmente resulta de uma postura inadvertidamente egocêntrica, ou de um déficit de engajamento genuíno do realizador na circunstância de interlocução, expõe também uma indisposição à escuta ativa da palavra do outro, que só poderia ser alcançada com uma circunstanciada suspensão da identidade:

> Eu diria naturalmente que a entrevista pode ser considerada como uma forma de *exercício espiritual*, visando a obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira conversão do olhar que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida (BOURDIEU, 1997: 704 – grifos do autor).

Esse relativo "esvaziamento do eu" não equivale a imiscuir-se no lugar da alteridade, ver o mundo através dessa perspectiva, mas acolher a crença do outro sem necessariamente crer nela: trata-se da fé epistemológica na palavra do outro a que Piault (1997) já aludira. Os trabalhos de Eduardo Coutinho, sobretudo a partir de *Santo forte* (1999), têm nessa crença a sua substância: a entrevista – ou a conversa, como ele parece preferir (LINS, 2004) – domina a composição do filme e é o artifício pelo qual o outro se afirma em sua própria singularidade, forja uma identidade naquilo que diz e faz de sua presença em cena um meio validador de suas experiências – pouco importa se factuais ou inventadas. Um lugar de autor, nesse âmbito, dinamiza-se também por um recuo estético: aquele que tem na figura do realizador uma instância que precipita o encontro, distribui as regras do jogo, mas abre espaço aos movimentos imponderáveis dos jogadores.

2.2.2. O realizador e a cena: recuo e intervenção

A opção pela inscrição deliberada ou pela subtração do realizador na cena documentária respondem por manobras distintas quanto à mobilização de sentidos que garantem um posicionamento enunciativo nos filmes: na calibragem dessas estratégias, polarizadas entre a ausência do cineasta na circunstância da tomada e a ubiquidade quase invasiva dele, será solicitada uma atitude responsiva por parte do espectador, no reconhecimento de um lugar de autor proposto em cada documentário em particular.

Trata-se, em qualquer dos casos, de se graduar as formas de uma presença, já que o próprio apagamento do realizador na cena se dá como efeito de sentido – e uma autoridade não deixará de ser exercida, sobretudo em face do processo de montagem do filme. O que temos em mente, assim, é uma análise da falta/presença *corporificada* do realizador, ou mesmo de outra instância da produção que ocupe, ainda que circunstancialmente, essa posição autorizada a delinear as condições do filme.

Uma ética do recuo alcança o paroxismo com a consolidação do cinema direto, vista a potencialização dos efeitos que sublinham a dimensão do registro, em uma proposta anti-intervencionista. A imanência das circunstâncias cênicas autonomiza-se, em busca de uma denotação "espontânea" dos gestos e expressões, da verdade fugidia do instante. A compactação dos equipamentos de filmagem e a captação sincrônica do som, no mesmo contexto que favorece a consolidação do recurso da entrevista no documentário, possibilitam também uma forma discreta de observação.

Esse aspecto programático, entretanto, não procura negar a condição mediada do evento fílmico, em nome da estética do direto. O caráter não intervencionista é tomado de maneira bastante situada: uma não intervenção além daquelas elementares – a da própria câmera e a do processo de montagem. A atitude de recuo ou subtração do realizador, no sentido de não fechamento dos sentidos e das representações, propunha uma organização narrativa pela *costura* dos indícios subjetivos e situacionais captados, de forma a enfatizá-los em uma hierarquia interior à narrativa que se constrói. Nesse âmbito, a potencialização de detalhes (gestos, olhares, titubeações da fala, esgares, composições pontuais nos figurinos) – indícios da observação discreta – robustece a composição dos personagens, intentando registrar suas ações e reações conforme o fluxo das circunstâncias.

A ideia de uma câmera que observa e propõe uma *apreensão não extorsiva* da alteridade parece fazer fé em um propósito de subtração da presença do realizador, estratégia que respalda um princípio de autoria determinado ao apagamento da autorreferencialidade, mas que, ao mesmo tempo, procura legitimar sua autoridade como instância mediadora do registro.

De forma complementar, o efeito de recuo também determina uma condição à instância espectatorial. Oudart (1990: 268-269) vincula a construção de um efeito de real nos filmes à inscrição, na própria textura da representação, de um lugar a ser ocupado pelo espectador, o que garantiria uma eficácia dramática. No cinema direto, esse espaço é exatamente o fora de campo[86], no sentido de um *lugar* em que o espectador presumivelmente produz a análise das relações entre a cena fílmica (imanente) o contexto sócio-histórico exterior a ela, que constitui o "suplemento ideológico do sistema ficcional" (no sentido de uma ordenação narrativa) do cinema direto.

No espectro do documentário contemporâneo, a inspiração estética do direto é notória em *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles. Acompanhando os últimos dias da campanha à presidência de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, a câmera insinua-se entre os personagens, detendo-se nos indícios que remetem à singularidade do evento que registra. A única presença do realizador em sentido estrito se dá por um comentário em voz *over*, feito em primeira pessoa no início do filme, quando Salles explica brevemente o projeto e sublinha que, dentre as sequências captadas, aquelas que mais o interessaram diziam respeito às cenas "não públicas" do então candidato – e que, por isso, esse tom seria predominante na edição.

O efeito naturalista da captação ininterrupta de uma das sequências é logo posto em suspeição pela montagem. Duda Mendonça, o marqueteiro da campanha, cumprimenta um dos membros da equipe de filmagem, apertando-lhe a mão. "Esse é o Walter Carvalho", diz uma voz fora de campo. Imediatamente, o letreiro dos créditos é inscrito na imagem: "Direção de fotografia: Walter Carvalho". A câmera continua seu percurso, imiscuindo-se entre os personagens e preparando-se para passar através de uma porta que daria acesso a uma reunião. Alguém, resolutamente, fecha a porta. *Somos* então (câmera, realizador, espectadores) deixados do lado de fora dos acontecimentos. E é nessa superfície irredutível da porta fechada que vem se incrustar, literalmente, o nome de autor: "Direção: João Moreira Salles". O efeito "isto é um filme" desnaturaliza a identidade entre a cena e a *espontaneidade* do evento e, ao mesmo

[86] Espaço exterior ao campo visual que se delimita pelo enquadramento, cujos elementos não visíveis (justamente por estarem fora do quadro) são imaginariamente ligados ao campo em razão de um vínculo sonoro, narrativo ou mesmo discursivo (como seria o caso do espectador prototípico do cinema-direto, à luz das reflexões de Oudart [1990]).

tempo, demarca sensivelmente o ponto de vista que deslancha a narrativa, denotando que a onipresença da instância de realização é mais um ideal involuntário do cinema direto do que exatamente uma prerrogativa de produção dele.

A presença da câmera como uma instância neutra também é desmistificada. Em uma circunstância em que Lula fala ao telefone, designando uma ordem, um movimento de *zoom* fecha progressivamente o enquadramento até que o rosto do personagem ocupe a tela e se apresente em sua condição de enigma[87]: entre a autoridade e a afetividade, o tom populista e uma vinculação genuína ao popular, a complexidade de sua personalidade exorbita a mera dimensão do registro.

Em *Entreatos* a construção do protagonista sublinha uma condição própria à auto-*mise en scène*[88], proposta por Comolli (2008): todo indivíduo possui um saber, ainda que inconsciente, a respeito do olhar do outro sobre si. Esse saber demanda uma postura responsiva ao próprio sujeito, que se reconhece exposto a tal olhar. Na prática cinematográfica, ocorre uma situação análoga, já que "o sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado" (p. 81). É dessa forma que o sujeito, ao se converter em personagem, tende a ajustar a auto-*mise en scène* com a finalidade de um ganho dramático. No documentário de Salles, Lula corresponde a essa solicitação, viabilizada pela câmera como catalisador de um modo de ser *para o filme*. Uma confluência de propósitos assegura a rentabilidade cênica do protagonista e a realização do filme: a auto-*mise en scène* que Lula oferece ao documentário é valorizada pela instância autoral, que propicia as condições para que esse modo de ser se exerça em sua plenitude possível.

A autorização do ponto de vista enunciativo em *Entreatos* é outra vez reforçada ao final do documentário. Quando Lula é finalmente declarado presidente, a imagem se detém em um momento particular do personagem, que se senta no chão e abraça sua mulher. A duração do plano fortalece o sentido de intimidade. Na sequência, quando a "cena privada" há de se converter em "cena pública", o presidente sai abraçado à mulher e vai ao encontro de um aglomerado de jornalistas, que empunham seus próprios equipamentos de registro. A câmera de Salles não se

---

[87] Esta associação remete a Levinas (1988), para quem o caráter enigmático do rosto explica-se nos termos de uma epifania: o rosto para além da face (da literalidade corpórea), como uma revelação do Outrem, que não pode ser objetivado ou reduzido, mas é percebido como o estranho, o transcendente, a alteridade absoluta.

[88] France (1998: 405) conceitua a auto-*mise en scène* como "noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise en scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais".

confunde com as centenas de outras câmeras, pois é a única que filma o presidente de costas. Mais uma vez acionando o *ethos* da não intervenção, essa mesma câmera se distancia lentamente do personagem, liberando-o de seu olhar *privado* para então entregá-lo aos olhos da multidão[89].

A postura não intervencionista derivada do cinema direto pode também engendrar um efeito de esvaziamento do potencial crítico e reflexivo, caso em que o fascínio pelo registro suplanta uma ética documentária que propõe um *estranhamento* quanto ao estado das coisas. Ao contrário, o efeito de excitação emocional é levado ao limite – e o documentário se transforma em um exercício de mostração gratuita, sob o pretexto de revelar os recônditos de uma "realidade" desconhecida.

Sequestro (2011), de Wolney Atalla, estrutura-se pelo acompanhamento por uma equipe de filmagem, durante quatro anos, do trabalho da Divisão Anti-Sequestro da polícia civil de São Paulo. Sob o ponto de vista formal, a proposta de não intervenção explícita na cena documentária é mantida (ainda que alguns depoimentos de vítimas, sequestradores e policiais componham a narrativa, afastando o teor exclusivamente observacional), mas a edição do filme amplifica um efeito de espetacularização do terror. A opção estética que viabiliza com mais precisão esse efeito é o trabalho com a faixa sonora (telefonemas entre sequestradores e familiares de vítimas), sem que nenhuma imagem se articule a esse patamar: apenas um fundo preto *recebe* as vozes, evidentemente agressivas. "Seu pai acabou de tomar um tiro no pé, o próximo vai ser na cara", grita o sequestrador. A câmera não se contém, então, ao mostrar o desespero dos familiares que negociam o resgate.

Em uma estética bastante próxima à dos noticiosos televisivos de inclinação sensacionalista, a instância enunciativa dá forma a uma constelação maniqueísta de personagens, em que o principal candidato a herói é um delegado da Divisão Anti-Sequestro, suficientemente consciente, ao que parece, dos efeitos alcançados por uma auto-*mise en scène* tributária da própria *mise en scène* do filme. No caso desse documentário, chega a ser impróprio falar-se em não intervenção: o que ocorre é um escamoteamento da intervenção, para que um princípio de registro do "real em marcha" garanta então a legitimidade do ponto de vista que se propõe.

---

[89] Esta última sequência de *Entreatos* mostra impressionante proximidade com a última sequência de *Crise* (*Crisis*, 1963), de Robert Drew, em que a câmera aos poucos "abandona" o personagem Robert Kennedy, que, de costas, vai saindo do campo (ou do olhar da câmera), denotando que, de parte a parte, a missão foi cumprida: o filme se realizou, em seu intuito de observação discreta; Kennedy superou a crise que se explicita no título (sobrepondo-se a seu antagonista, o governador do Alabama, George Wallace, que quer impedir dois jovens negros de se matricular na universidade).

Uma intervenção explícita por parte da instância enunciativa, entretanto, também pode ser mobilizada como estratégia autoral, com decorrências ético-estilísticas tão diversas quanto o próprio espectro de filmes que incorporam essa modalidade. O recurso, evidentemente, tem relações com o princípio de reflexividade que expõe o lugar do enunciador como uma instância de mediação entre outras, mas também corresponde a uma polarização das tendências inerentes ao cinema-direto, mobilizando duas vertentes estéticas que se diferenciam quanto à assunção ou a rejeição ao intervencionismo na situação cênica:

> Se nos Estados Unidos foram jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho da reportagem que desenvolveram as técnicas do cinema direto, na França os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia. Defrontados cotidianamente com as implicações da observação participante, sabiam que 'sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada'. Violação que colocava problemas éticos e implicava riscos para o realizador, mas que abria um novo horizonte de possibilidades de comunicação no campo do cinema. Se a neutralidade da câmera e do gravador era uma falácia, para que tentar dissimulá-los? Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras? Em resposta a estas questões instaurou-se uma tendência radicalmente distinta do direto norte-americano no uso do grupo sincrônico leve (DA-RIN, 2006: 149).

As possibilidades técnicas e de linguagem consolidadas pelo cinema direto desdobraram-se, então, em duas vertentes distintas. Com a proposição de se abrirem ao *risco do real*, cada uma delas encarou esse estatuto de maneira particular. Se na estética do direto propriamente dito, era claro um efeito de distanciamento do realizador, cedendo o protagonismo à circunstância do registro, no cinema-verdade (a segunda tendência) o potencial intervencionista é mais frequentemente perceptível, em vista da crença em uma verdade que só poderia surgir intrinsecamente ao fenômeno fílmico. Em vista disso, há "uma relação próxima entre o autor e o tema do filme", que passa "pela presença física do autor no próprio filme" (PENAFRIA, 1999: 64).

Os limites da intervenção apontam às injunções éticas que permeiam as circunstâncias do encontro e, por consequência, as formas de incorporação da alteridade nos filmes. *Jesus no Mundo Maravilha* (2007), de Newton Cannito, apresenta a história de três ex-militares, Lúcio, Jesus e Pereira. Após terem sido exonerados da polícia devido à acusação de homicídios, os dois primeiros fazem segurança em um parque de diversões na zona leste de São Paulo e o terceiro é pastor evangélico. Em meio aos brinquedos e balões de gás do Parque Mundo Maravilha, onde a maioria das cenas foi rodada, eles contam como se especializaram em torturar e matar bandidos. Dos três

personagens, Lúcio representa de maneira mais incisiva o papel do justiceiro. Diz orgulhoso que perdeu a conta de quantas pessoas matou, só sabe que foram "mais de 80 e menos de 100".

Deixando-se contaminar pelo tema, o realizador não apenas se inscreve corporeamente nas cenas, como também interage com os entrevistados em um clima de camaradagem. Ri com suas histórias, passeia com eles nos brinquedos, deixa-se "torturar" apanhando de cacetete na sola dos pés, numa sequência em que os policiais interpretam um *pedaço* de suas próprias vidas. A (dis)simulação do horror em um cenário de "domingo no parque", com música e crianças, viabiliza em dois níveis uma composição irônica: ora instilando um tom macabro no mundo da fantasia, ora transformando a brutalidade em uma dimensão do próprio mundo da fantasia. As armas de brinquedos que os personagens empunham como nos tempos "da ativa" para perseguir os "bandidos" (na maior parte das vezes, o diretor ou outros membros da equipe de filmagem) des-realizam a violência, transformada numa brincadeira de polícia e ladrão, em que, afinal, não faz tanta diferença assassinar "mais de 80 e menos de 100".

O processo de montagem, entretanto, trai a camaradagem entre realizador e personagens. Efeitos de sonorização, aceleração ou retardamento de imagens e o trabalho com a música amplificam o efeito irônico por excelência, em que o enunciado afirma e a enunciação nega. "O que tem que fazer com bandido? É pau nele!", explica Lúcio, movimentando o braço como se golpeasse um inimigo. A sonorização sincrônica que cobre esse movimento é semelhante às que acompanham os golpes dos super-heróis em desenhos animados e filmes B, expondo o heroísmo um tanto ridículo desse "Charles Bronson de Itaquera"[90]. Em outra sequência, em que os policiais se encontram em uma churrascaria e defendem a pena de morte a criminosos, a imagem detalha os pedaços de carne que "pulam" dos espetos aos pratos dos personagens.

Da mesma forma, é ambígua a relação entre o realizador e o Palhaço Maravilha, personagem que também trabalha no parque. Tentando se inserir nas filmagens para "realizar o sonho de ser apresentador de TV", o palhaço mostra seu descontentamento com a repetição excessiva de algumas cenas, em que tem de empurrar brinquedos. "Não é legal fazer papel de retardado mental. E eu não sou retardado", diz. "Ah, não?", replica o realizador. Na sequência, o palhaço aparece pulando de maneira desengonçada, fazendo caretas e batendo na própria cabeça, o que *responde* a pergunta do realizador.

---

[90] A expressão é empregada no segmento do DVD de *Jesus no Mundo Maravilha* que traz como material extrafílmico trechos da atuação de Lúcio no filme.

As sequências mais sóbrias de *Jesus*, que funcionam como contraponto à alegria lúgubre das cenas do parque, referem-se à entrevista de um casal que teve o filho morto por um policial. Tomadas em estúdio, as falas expressam a revolta dos pais em relação à polícia: a vítima havia sido confundida com um bandido. Nessas circunstâncias, a intervenção do realizador não ocorre e seu corpo não se inscreve na cena, em uma investida que, se guarda uma distância respeitosa, também se furta ao envolvimento com o tema, diferentemente do que acontece com os policiais.

A resolução que o filme propõe é um encontro final entre o casal e os policiais que participaram do documentário, mediado por um representante de direitos humanos. No cenário do parque, então aparentemente vazio, esses personagens fazem uma espécie de mesa-redonda. A impossibilidade de se resolver o impasse é patente: os pais acusam a polícia, e os policiais defendem a corporação, alegando que o problema não é a instituição, mas o indivíduo (o militar que assassinou por engano o filho do casal). Pereira, o pastor evangélico que, nos tempos de policial, concedia a suas vítimas "um minuto para rezar antes de morrerem", argumenta que o casal deve se esforçar em perdoar o crime – sugestão imediatamente repelida.

O lugar de autor em *Jesus no Mundo Maravilha* equilibra-se sob o signo do risco: conta com a cumplicidade do outro, estabelecida na situação do encontro, para recompor suas palavras, corpos e gestos em uma face deformada da lei e da justiça; aqui a determinação ética sobre aquilo que se pode ou não fazer com o personagem flutua conforme as intenções do filme.

Em contrapartida, a mesma instância autoral não se protege de uma certa depreciação irônica, expressa pela imersão do realizador nas cenas. Quando o pai do adolescente morto questiona a conivência da sociedade com os assassinatos perpetrados pela polícia, a cena seguinte traz os personagens – inclusive o realizador – passeando alegres em um brinquedo do parque, que roda ao som da trilha sonora: "Maravilha é... maravilha é... maravilha é viver em união / maravilha é... maravilha é... maravilha é ter Jesus no coração"[91]. O artificialismo das cenas, o exagero das cores e dos sons, fazem com que a violência e o horror sejam tomados na ordem do espetáculo, segundo a dimensão de farsa que, se provoca o riso, é sobretudo o riso nervoso do espectador a quem se reconhece justamente o papel da conivência.

[91] A música, "Maravilha é", interpretada pela cantora evangélica Mara Maravilha, evidentemente tem um caráter religioso, que não deixa de ser aproveitado ironicamente pela instância autoral do documentário, em vista de Jesus ser também o nome de um dos ex-policiais personagens do documentário.

2.2.3. Dispositivo e ensaio: a *realização* do real como artifício

As opções estético-estilísticas conformadoras de toda enunciação documentária, ao mesmo tempo em que materializam efeitos de subjetividade que apontam a uma especificidade autoral (ainda quando esses indícios são sistematicamente dissipados), demarcam os limites da própria experiência fílmica. Nesse sentido, não existiria documentário que não se processasse por meio de um dispositivo, protocolo produtor das *condições de filme*, que faz deslanchar a narrativa priorizando, em vez da temática, as regras do jogo distribuídas por esse mesmo mecanismo. O dispositivo funciona como artefato que regula o transcorrer da narrativa documentária, sendo mais ou menos suscetível à emergência do real (o imprevisto, o acidental, a epifania, o risco – no sentido mesmo de se riscar uma superfície) que se impregna na cena, conforme as demandas de cada experiência fílmica em particular.

Uma das tendências recorrentes do documentário contemporâneo é a ênfase em sua condição de dispositivo, o que ressalta sobretudo a face de construção e criação que modula esses filmes: "documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas; são, sim, gerados pelo mais 'puro' artifício", são "filmes propositivos, que criam protocolos, regras e parâmetros restrititivos para lidar com a realidade" (LINS e MESQUITA, 2011: 58). Como manobra autoral, acentuar a condição de dispositivo tem como correlato transformar a opacidade em força motriz dos filmes, explicitando o fundamento da linguagem cinematográfica como instância de mediação e de engendramento da realidade.

O documentário ensaístico torna-se assim a forma mais expressiva de filme-dispositivo no interior do gênero. Artifício que autoriza uma inflexão pessoal à maneira de se figurativizar determinado aspecto do mundo, ele propõe uma aproximação peculiar em relação a imagens e sons, não raro compilando fragmentos *alheios* com vistas a uma outra empreitada enunciativa. A apropriação de imagens pré-existentes como matéria-prima da montagem cinematográfica permite a articulação desses fragmentos em novos enunciados audiovisuais, acenando à possibilidade de ressignificação da experiência estética.

A reflexividade formal e o movimento associativo entre imagens, orientado a uma construção conceitual, tornam-se modalidades recorrentes nessa tipologia de documentário, mas não são determinantes a todas as formas de projetos ensaísticos, cuja característica mais pregnante está na valorização do filme como processo. Abertos à indeterminação, esses

documentários não são forçosamente orientados por uma finalidade, a não ser aquela de se desdobrar conforme as proposições do dispositivo, em um acaso controlado. Em vista de um polimorfismo estilístico, viabilizado também pela incorporação de linguagens experimentais, o ensaio não se identifica a um parâmetro de classificação, mas a uma reflexão peculiar sobre o objeto. No documentário brasileiro, a inclinação ensaística como princípio de enunciação reúne obras tão aparentemente díspares como *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado; *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão; *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha; e *Santos Dumont: pré-cineasta?* (2010), de Carlos Adriano, entre outras tantas.

Amplificando o caráter de tentativa, de *ensaio* propriamente, a cena se perfaz com elementos do *bastidor* – quando não é o caso de o próprio bastidor se converter na cena. Forma artística que tem no *avesso* sua ordem de arranjo, tensiona a positividade da imagem e amplifica um movimento de errância como capital estético, o ensaio cinematográfico potencializa um modo de relação peculiar entre o documentário e o seu entorno:

> O documentário, entendido como campo plástico e relacional, quando não é capturado pela otimização do desempenho de seus personagens, parece colocar em cena, como nenhum outro meio, o negativo da "era da performance" em que vivemos. Aberto às contingências, inconstâncias e temporalidades várias, esse campo "menor" pode dar-nos a ver, seja no processo ou na estrutura, na filmagem ou na montagem, o fracasso e as impossibilidades inerentes a toda linguagem (FELDMAN, 2010).

Rua de mão dupla (2004), de Cao Guimarães, afirma-se pelo conceito de *construção do outro pelo olhar de (um outro) outro*. Uma enunciação em camadas explica-se pela instalação do próprio dispositivo fílmico: seis pessoas/personagens, divididas em duplas, passam 24 horas na casa de um desconhecido (o "outro" da dupla) filmando, com uma pequena câmera digital, tudo o que lhes interessar, sem que deixem o interior da casa. Em comum, elas têm o fato de serem solitárias, moradoras da cidade mineira de Belo Horizonte e pertencentes à classe média. Nunca se encontraram e, nos limites do filme, não se encontrarão. Mas existe ainda uma camada adicional: o corte do diretor, que rege o *acaso tutelado* do dispositivo e garante a instalação de um lugar de autoridade, ainda que à custa de um aparente descontrole que faz fluir as situações captadas.

Há nessa duplicação interior um efeito de reciprocidade e concomitância que exorbita a construção conceitual da narrativa, materializando-se como forma estilística. Tributário da videoarte, o documentário apresenta uma interessante composição cênica: a tela é cindida ao meio, de forma que, em cada uma das porções, seja visível a experiência de cada um dos

componentes da dupla, seus movimentos, suas vozes, seu processo de descoberta do outro inefável. Simétrico apenas no que diz respeito à divisão geométrica da tela, entretanto, esse artifício amplifica o princípio de dissimetria e não complementaridade. O caráter especular da identidade, assim como o da alteridade, não completam um ao outro, como se uma correspondência perfeita fosse possível. Imaginária por princípio, essa relação não admite a prova dos nove. *Rua de mão dupla*, nesse sentido, torna perceptível a proposição de que, quanto mais os sujeitos se lançam na busca da alteridade, fiéis às regras do dispositivo fílmico, mais enxergam (e expõem) a si próprios.

A divisão das duplas reúne um produtor musical e uma promotora de justiça; um construtor e um arquiteto; e uma escritora e um poeta. Ao final da experiência compartilhada, cada um dos personagens se dirige à câmera para relatar suas impressões sobre *quem* é o outro descoberto – que, na outra metade da tela, encara também uma câmera, como se pudesse ouvir aquilo que é dito sobre si.

O que torna essa dinâmica surpreendente é a relativa autonomia da faixa sonora em relação à imagética, como é frequente nas composições ensaísticas. A construção do personagem "real" se faz ficcionalmente, em função do ato de fala do outro. É assim que Rafael, o produtor musical, quando percebe o telefone que toca na casa de Eliane, a promotora de justiça, atende o aparelho. Diz ser "um conhecido dela", cedendo ao interlocutor o telefone da casa dele próprio, Rafael, para que Eliane possa ser localizada. No depoimento para a câmera, entretanto, Rafael diz a respeito da "conhecida": "essa pessoa tentou me enganar". De maneira estranhamente análoga, Eliane diz de Rafael: "acho que essa pessoa está aqui provisoriamente".

A correlação dessas duas falas expõe o conceito motriz de *Rua de mão dupla*: nossa relação com o outro é sempre permeada por esquivas, enganos, certezas provisórias – e, na tentativa de apreensão dessa *outridade* que tanto nos desconcerta quanto nos sidera, tendemos a encontrar aquilo que faz de nós *nós mesmos*. Trata-se, a cada vez, de uma ilusão especular, em que a solidão inexorável é o que se tenta em vão recobrir. Uma das sequências de *Rua de mão dupla* parece levar essa reflexão aos limites do humor. Na casa de Paulo, o construtor, Mauro, o arquiteto, abre uma gaveta e se depara com várias revistas eróticas. Folheia uma delas e se fixa em uma página em que uma modelo posa com as pernas abertas. Paulo filma detidamente a imagem e, em seguida, propõe

movimentos de câmera análogos ao ato masturbatório. A seu modo, a cena parece confirmar a máxima lacaniana de que não existe verdadeiramente encontro sexual[92].

A impossibilidade de um encontro consumado se figurativiza em *Rua de mão dupla* pela composição em abismo que propõe um deslizamento entre esses encontros imperfeitos: da câmera, como agenciador, com o mundo do outro; do autor com o *antiencontro* dos personagens; do espectador com o filme. Esse movimento que não se fecha definitivamente expressa sua força estética na própria forma do ensaio, que flerta com seu objeto, aproxima-se dele, até mesmo o tensiona, mas se recusa a aprisioná-lo nas malhas de um conhecimento que se arroga a última palavra: na ordem do ensaio, sempre restará algo a ser dito.

As produções recentes de Eduardo Coutinho também se respaldam por uma ênfase maior no dispositivo, que as situam em uma dimensão ensaística. Na perspectiva desse autor, em que o minimalismo estético é o indício de estilo predominante, o trabalho não se ocupa da compilação de materiais heterogêneos ou de experimentalismos técnicos e, em alguns casos, abre mão até mesmo de alterar o cenário, as angulações de câmera ou a iluminação. O dispositivo é sempre ajustado em consonância com a fé que o realizador empenha na fala e nos silêncios do outro (muito mais até do que na imagem do outro). É assim que o "método Coutinho" faz emergir o sujeito do filme no processo da palavra, na capacidade autonarrativa e autofabulatória desse personagem, que põe em marcha o próprio filme.

Jogo de cena (2006) é estruturado por uma predisposição enunciativa de embaralhamento da realidade referencial, pela auto-*mise en scène* de personagens femininas que contam suas histórias de vida. A verdade factual é logo desarticulada pela verdade da fabulação: misturando depoimentos de mulheres até então anônimas e de atrizes semidesconhecidas ou consagradas, o documentário problematiza o direito de fala dos sujeitos, pretensamente garantido por uma ideia de que apenas quem vivesse determinada experiência poderia reivindicar a propriedade de narrá-la em primeira pessoa.

A elaboração dos relatos, por vezes duplicada por personagens distintas, mostra quão frágil o valor de autenticidade importa ao documentário. As "atrizes" apropriam-se de acontecimentos que não necessariamente tiveram lugar em suas vidas cotidianas, recriando-os, mas fazem isso com tal densidade emocional que acabam por se tornar também donas daquelas histórias. A proposta de *Jogo de cena*, ao sonegar as pistas que associariam personagem e

[92] In: Lacan, 1992.

relato, é inviabilizar uma leitura plana. É esse o dispositivo estruturante do documentário, revelando certo grau de universalidade nas narrativas, apesar da estrita subjetividade da experiência: questões relativas ao amor, à sexualidade, à maternidade e à morte surgem de maneira admiravelmente semelhante em todas as falas.

Em *Jogo de cena*, há uma complexificação da auto-*mise en scène*, que aparece no âmbito da "personagem ela mesma" e se adensa na perspectiva da "personagem ela mesma que incorpora uma outra personagem". A estratégia autoral no documentário autoriza-se assumindo o risco do não controle, dentro de um espaço estritamente calculado: vemos uma "subtração subjetiva" do realizador (também ele um personagem, que se inscreve discretamente na cena) para dar lugar à fabulação do outro, garantindo as condições para que ela se desenvolva, ganhando robustez no tempo e no espaço. Essa predisposição é reforçada pelo cenário: uma sala de teatro vazia, lugar onde, como potencialidade, algo se passa e se consome no exato tempo da duração do ritual do espetáculo.

O efeito enunciativo de opacificação, como estratégia programática de uma autoria no documentário, é premente nas encenações de duas personagens que relatam a mesma história sobre o abandono pelo marido e o assassinato do filho. Ambas as narrações mobilizam uma forte carga emocional. Por se tratar de mulheres anônimas (apenas por informações extrafílmicas sabemos que uma delas é a atriz Lana Guelero), talvez seja esse o "jogo de cena" em que a proposta de embaralhamento seja mais explícita ao espectador. A inviabilidade de uma leitura referencial surge como condição elementar do documentário: ainda que conte uma "mentira", qualquer pessoa pode estar dizendo a verdade – a verdade situada do filme. As duas personagens tornam-se *suficientemente* mães de um filho que fora assassinado: nos dois casos, a dor ganha compleição real.

A última sequência, em que um plano fixo mostra plateia e palco completamente vazios, envoltos pelo silêncio, é impregnada de um sentido de transcendência: testemunho de que "algo aconteceu ali", o vazio restitui certa tranquilidade ao cotidiano: após o relato de experiências tão intensas, o fluxo da vida segue. *Jogo de cena* termina com a imagem metafórica de seu princípio estruturador: a própria construção da identidade no documentário como resultado do dispositivo. Materializada em atos de fala, a verdade do sujeito emerge como ato de fábula.

2.2.4. Em busca de si: o engate autoral em primeira pessoa

Os documentários de busca[93] guardam simetria com as produções ensaísticas pela proposição de um dispositivo de contenção do acaso das circunstâncias que, ao mesmo tempo, potencializa o próprio efeito do acaso na inscrição do filme. Estabelecendo um ponto de partida como projeto pessoal do realizador (normalmente, um aspecto de sua vida que deve ser posto à prova ou investigado), a narrativa documentária coincide com a narrativa da busca. Nesse sentido, é possível falar em uma ficção documentária (BERNARDET, 2004), devido à composição dramática estruturante desses filmes: a exemplo da figura do herói, o documentarista-personagem-pessoa lança-se ao desconhecido, almejando como recompensa uma espécie de redenção pela resolução do conflito, do impasse ou do desejo que o engajou na busca. A cada desdobramento (imprevisível) da narrativa – depoimentos reveladores, documentos, pistas de diversas ordens –, esse protagonista move-se em direções diversas e reordena o próprio andamento do documentário.

Engendrando um foco narrativo em primeira pessoa, o ponto de vista autoral articula uma dinâmica que amalgama três instâncias: a que observa/documenta, a que enfrenta as vicissitudes decorrentes do projeto a que se autodetermina e a que responde pela espessura biográfica que sustenta concomitantemente uma experiência documentária e uma elaboração narrativa[94]. Uma unidade recomposta intenta o efeito de autenticidade, ao mesmo tempo em que as diferentes determinações/orientações do enredo reforçam a ênfase circunstancial em cada uma dessas faces da composição do lugar de autor.

O documentário se realiza, então, à mesma medida da busca – e a tarefa redentora não raro tem a ver com a resposta à pergunta: "quem sou eu, realmente?". Essa procura pela identidade se dá a contrapelo de uma profusão de discursos que turvam, em princípio, o resgate identitário: a

---

[93] Denominação proposta por Bernardet (2005).

[94] Essa composição que imbrica três espaços de prática como constituintes da autoria tem estreita relação com a ideia de paratopia de autor (MAINGUENEAU, 2006: 136 e seguintes). Inspiradas pelo esquema do nó borromeano proposto por Lacan (que ilustra a articulação indissociável entre as tópicas do simbólico, do imaginário e do real) e direcionadas ao campo da literatura, as reflexões de Maingueneau podem, em termos de abstração, ser derivadas para outros gêneros de discurso, como, acreditamos, o documentário (sobretudo em sua tipologia de "busca"). O teórico identifica, assim, as três instâncias componentes do modelo paratópico: o *escritor* (a categoria institucionalizada, o "ator que define uma trajetória na instituição"); o *inscritor* (a instância que reúne os traços inscricionais, guardando certa analogia com o *scriptor* barthesiano, posto ser o "agente" que nasce concomitantemente à tessitura do texto); e a pessoa (estrato que se define por um agrupamento de traços biográficos do sujeito). Teríamos assim uma analogia entre o escritor e o diretor, socialmente legitimado como o lugar de autoridade na realização do filme; o inscritor e o personagem, figura que se inscreve na cena e desempenha papéis distribuídos pela ordem narrativa; e a pessoa e o sujeito biográfico. O modelo paratópico de autor é um esquema de abstração, que tenta dar conta de uma articulação de lugares (representações sociais) instituídos como posições de subjetividade/singularidade.

historiografia oficial, as burocracias institucionais, os temas-tabu, os "segredos de família", entre tantos outros. O deslindamento desse emaranhado de narrativas situa o documentário sob um princípio de incerteza (ACIOLI, 1997), já que a busca se articula a um método predominantemente experimental, que parte de hipóteses e tem de abrir mão dos resultados previsíveis, diferentemente do que ocorre no documentário tradicional, em que a preparação, o *avesso* do filme, não se incorpora à montagem e, assim, não é revelada na tessitura da narrativa (BERNARDET, 2004).

Como tendência, esses documentários em primeira pessoa apresentam duas filiações principais: aquela em que o projeto do realizador é eminentemente subjetivo, restrito a uma vivência pessoal[95] – casos de *33* (2004), de Kiko Goifman, e *Elena* (2012), de Petra Costa – e aquela em que a busca pessoal encontra-se em algum momento com a história *oficial* e engendra uma relação polêmica com a *pequena* história do protagonista do documentário, expondo assim uma necessidade de reescrita, já que esses filmes se legitimam como uma forma de entendimento dos processos traumáticos (as guerras, os totalitarismos, as ditaduras), propondo – inicialmente na perspectiva individual do protagonista, depois generalizando-se ao âmbito de outros atores sociais – uma espécie de repolitização da memória histórica. São exemplos: *Um passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, e *Diário de uma busca* (2011), de Flavia Castro.

Em *33*, o envolvimento subjetivo do realizador, filho adotivo que aos 33 anos decide ir em busca da mãe biológica, partindo de São Paulo para Belo Horizonte (onde nasceu) é relativizado por uma atitude de distanciamento autoirônico. Como em uma experiência de laboratório, a cada instante monitorada do exterior, há regras estritas para o desenrolar do documentário: como o protagonista tem 33 anos e sua mãe adotiva nasceu em 1933, a busca deverá ser feita em um intervalo de 33 dias. Paralelamente, o tratamento narrativo do filme inclui apelos estéticos típicos do cinema *noir*, como luminação precária, névoa, fumaça de cigarro, faróis de carros e a presença de detetives: entrevistados sob o pretexto de iniciarem o realizador-protagonista nas técnicas elementares de uma investigação *subterrânea*, a participação deles é adensada pela intenção de atuação dramática também comum aos filmes *noir*: esses personagens dão ao documentário um tom caricato, parte da estratégia de distanciamento proposta pela instância enunciativa.

É assim que *33* rege um movimento duplo de avanço e contenção: se, a um tempo, o realizador parece efetivamente empenhado em encontrar a mãe (envolvendo na busca parentes

[95] Como sabemos, mesmo nesses casos uma perspectiva histórica não é alheia à narrativa e se expressa na forma dos costumes e crenças de uma época, nas representações estabilizadas de determinados temas sociais (no caso de *33,* a adoção; em *Elena*, o suicídio) etc.

próximos, como a mulher, a mãe adotiva, uma tia que teria testemunhado o processo de adoção), ao mesmo passo os limites do filme procrastinam indefinidamente a resolução. "Para que o encontro?", chega a perguntar o protagonista, olhando fixamente para a câmera que, nessa circunstância específica, delineia sua condição de filho-personagem predominantemente à de realizador-observador. Alguns enquadramentos são calculadamente precários, enfatizando o caráter parcial e fragmentário dos personagens e das situações (em uma palavra, da *verdade*): o filme ao mesmo tempo explicita e sonega determinadas informações.

Já ao final do documentário, uma sequência traz o realizador sentado no chão, assistindo a um programa jornalístico que conta a história dele. Trata-se de mais uma camada de sobreposição narrativa, em que uma afirmação identitária deveria se processar à revelia do discurso midiático hegemônico – e sua mais valia de espetáculo que se consome em si mesmo –, assim como do discurso maniqueísta dos enredos policiais. Ocorre, entretanto, que a ambiguidade entre revelação e turvamento, documentário e ficção, autenticidade e atuação dramática, compõem a *démarche* do filme. Quando, afinal, uma informação que surge "no último momento" faz acreditar que a mãe biológica do protagonista esteja morta, a busca, no trigésimo segundo dia, é declarada finda. O jogo termina, então, nos "limites dos 33" que o filme impõe a princípio: no último dia, é hora de pegar a estrada e voltar para casa. Do movimento paratópico que indissocia o documentarista, o personagem e a pessoa biográfica, eleva-se como autoridade o autor, que, na pretensa busca do real, forja explicitamente um real próprio e situado.

Em *Elena* as regras do dispositivo parecem menos rígidas, possivelmente porque a forma de inserção da realizadora-protagonista no filme privilegia, na ordem da paratopia autoral, tanto a dimensão biográfica quanto a da personagem, no início da narrativa. Como efeito de sentido, Petra Costa (figurativizando o posicionamento discursivo da diretora-autora) recua suavemente para trazer a primeiro plano a experiência de Petra, personagem e ao mesmo tempo sujeito empírico de uma experiência: o testemunho do suicídio da irmã, Elena, quando esta tinha 21 anos, e Petra, sete. A protagonista refaz o percurso da irmã, indo morar em Nova York ("o único lugar do mundo onde não poderia viver", conforme a determinação de sua mãe) e também estudando para ser atriz ("a única coisa que não poderia ser na vida", novamente segundo a orientação materna, que não queria que Petra seguisse os caminhos de Elena).

O filme mistura as vozes de três mulheres enredadas por aquele suicídio: a da própria Elena (por meio de diferentes materiais de arquivo: vídeos caseiros em que a garota representava papéis e

"dirigia" a irmã caçula em teatros caseiros, fotografias de família, fitas de áudio, diários e a carta de despedida); a da mãe, que, ao mesmo tempo em que deslinda uma reflexão sobre o significado da morte da filha, frequentemente repete as expressões de Elena, originando um efeito de sobreposição polifônica; e a de Petra, concomitantemente a criança que sofre com a decisão extrema da irmã, a adolescente que se transforma em mulher, e a adulta que decide realizar o documentário: "volto para Nova York na esperança de te encontrar nas ruas", diz a narração em voz *over* que cobre as imagens de Petra andando pela cidade. "O mundo está vazio, deserto, Elena".

A tarefa redentora do filme é exorcizar o suicídio de Elena e, ao mesmo tempo, construir em nome dela uma memória impregnada do lirismo que marcou sua curta vida de atriz. O exercício ensaístico serve ao propósito de dar à experiência um outro sentido, com a justaposição de fragmentos heterogêneos (rastros da história daquela família), assim como (mais reduzidamente) alguns documentos oficiais, como o laudo do suicídio. Elena aparece dançando em uma das imagens caseiras e a sequência se completa com Petra a seguir os mesmos passos pelas calçadas. Trechos literais dos diários ressoam nas falas e nos gestos da mãe e da irmã, em uma notável homologia/contiguidade dessas faixas de auto-*mise en scène*, como se as vidas dessas mulheres fossem inextricáveis da vida-morte de Elena.

O desembaraçamento é empreendido por Petra, que nesse momento do filme se autorrestitui uma autoridade de realizadora-autora, secundarizando (mas não sufocando) a personagem de si. Uma sequência de imagens não referenciais, em sentido bastante lírico, apresenta a realizadora, sua mãe e outras mulheres flutuando de costas em um rio, com vestidos fluidos que seguem o movimento tranquilo da água – a composição estética programa a relação imediata com o quadro *Ophelia*[96], de John E. Millais, que tematiza o suicídio da personagem homônima em *Hamlet*, de Shakespeare. Todas essas "Ofélias", então Elenas pela derradeira vez

---

96

Ophelia (1852), Sir John Everett Millais. Londres: Tate Britain Collection – reprodução.

(ao menos no filme), parecem dormir na superfície da água, ao som da faixa sonora "I turn to water", da trilha original do documentário[97].

A relação intertextual com *Hamlet* se faz então expressiva porque, no drama shakespeariano, é Ofélia quem se mata, perturbada pela loucura e pela falta de amor, mas é o próprio príncipe da Dinamarca quem reflete sobre a natureza das almas inclinadas ao suicídio[98], assim como sobre os motivos da hesitação quanto ao ato final. No bojo da busca documentária de *Elena*, a instância de enunciação viabiliza dois movimentos complementares: um *engate* subjetivo em que a identidade da protagonista se afirma concomitantemente em adesão e em contraste ao universo de sentidos que o suicídio da irmã constelou no decorrer dos anos; e a própria ressignificação da experiência como resultado da busca, visto que o filme (se) encerra (com) um sentido de monumentalização da memória de Elena: "você é minha memória inconsolável", diz Petra, numa narração em voz *over*; as imagens de um vídeo caseiro produzido por Elena aparecem, pela segunda vez no documentário, exibindo reflexos distorcidos e a explicação da moça, que dizia estar dançando com a lua. O processo do documentário constrói um certo efeito de reparação: sem dissimular o motivo da busca, a morte de Elena é entretanto esvaziada de um sentido mórbido (o termo "suicídio" só aparece literalmente uma vez, escrito em um laudo médico, quando a câmera *absorve* lentamente, em plano-sequência e sem nenhum som, cada uma das letras da palavra).

O ponto de vista subjetivo sustenta um efeito de autenticidade pela "transfuncionalização de uma parte da realidade em fantasia" (ZIZEK, 2003: 34). Apreendida de maneira ficcional – como, aliás, em *33* – essa parte específica da realidade, ora ressignificada pela experiência do filme, constitui a singularidade do autor-personagem-sujeito nos documentários de busca: ultrapassa a dimensão do sujeito empírico, mas passa a existir nele mais do que ele mesmo.

Na filiação dos documentários de busca em que a marcha do protagonista coincide em algum ponto com eventos de ordem histórica, nota-se concomitantemente ao projeto de

---

[97] A letra diz: "I am sick with love / Touch me, I turn to water". Os versos são paráfrases de excertos de "Dão-Lalalão (o devente)", uma das novelas que compõem *Noites do sertão*, de João Guimarães Rosa. A novela, por sua vez, tem como inspiração lírica o "Cântico dos cânticos". Na obra de Guimarães Rosa, os excertos originais são: "Tu põe a mão em mim e eu arrupeio toda (dizia Doralda). Eu viro água" e "Mas Doralda estava ali, substância formosa – a beleza que tem cheiro, suor e calor. Doralda cantava, fazia a alegria. O que ela, em instantes, falava: 'Bem, eu estou adoecida de amor... para abraçar, beijar e querer tudo'". Ver: Guimarães Rosa, 1988.

[98] "Ser ou não ser, eis a questão / Será mais nobre sofrer na alma / Pedradas e flechadas do destino feroz / Ou pegar em armas contra o mar de angústias – / E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer, dormir / Só isso. E com o sono – dizem – extinguir / Dores do coração e as mil mazelas naturais / A que a carne é sujeita; eis uma consumação / Ardentemente desejável. Morrer – dormir / Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo / Os sonhos que hão de vir no sono da morte / Quando tivermos escapado ao tumulto vital / Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão / Que dá à desventura uma vida tão longa" (ato III, cena I, versão de Millor Fernandes). Ver: Shakespeare, 1997.

redenção individual uma inclinação à reconstituição do passado com certo ímpeto *corretivo*, como se a possibilidade, ainda que pontual, de reescrita da história sedimentasse no imaginário coletivo uma outra versão dos fatos.

A memória situada do realizador se integra ao fluxo das memórias alçadas à condição de *acontecimento*. Nesses documentários, o trabalho frequente com materiais de arquivo, os "testemunhos que sobreviveram às testemunhas", garante aos fragmentos o status de portadores de traços do real. Ao mesmo tempo, dado o caráter lacunar desses indícios, é sensível que o real não se integraliza na materialidade do visível/audível, precisando ser elaborado enunciativamente[99], operação que legitima efeitos de autoria. Nesses casos há um certo decréscimo de ênfase nos dramas autobiográficos do realizador (e mesmo em sua inscrição literal nas cenas). Ainda que as demarcações de primeira pessoa sejam claras, a reelaboração de um *pedaço* da história pelo autor-protagonista implica o espectador na busca documentária, por ser ele próprio um agente histórico.

Um aspecto recôndito da Segunda Guerra, a perseguição a judeus húngaros e a consequente diáspora desses sujeitos pelo mundo, especificamente pelo Brasil, desdobra-se em *Um passaporte húngaro*. O processo do documentário acompanha a incursão da realizadora pelas leis de imigração húngaras, a partir do momento em que, enfrentando a burocracia de estado, ela repete, por telefone, a mesma pergunta: "Quem tem avô húngaro pode solicitar um passaporte húngaro?". Frequentemente ouve respostas contraditórias e, no decorrer dos dois anos da busca, documenta todo o processo.

No início do filme, a voz antecipa-se à imagem – apenas essa faixa é apreensível e, na duração dessa primeira conversa, é o aparelho telefônico que de repente se diferencia do fundo preto, indiciando a conversação, que, como quase sempre, começa com a voz feminina perguntando sobre o passaporte. Como a protagonista está frequentemente fora de quadro (dela só percebemos a voz, um pedaço da mão que entrega documentos, um relance do rosto), sua presença se marca muito mais em vista de um olhar que observa-participa, materializado pela câmera, do que por uma atuação performática – fora de quadro, assim como seus avós e milhares de outros indivíduos que foram despejados para fora do quadro da história naqueles anos 1930 (AVELLAR, s/d.).

[99] Essa reflexão é proposta por Didi-Huberman (2003: 78 e seguintes) no âmbito da análise de quatro fotografias do campo de extermínio de Aushwitz-Birkenau produzidas por membros do *Sonderkommando* em agosto de 1944.

A constatação de que o passaporte era pleiteado pela realizadora só ganha forma aos poucos, por meio de inferências: em nenhum momento o filme explicita a informação. Como protagonista, Kogut não ocupa literalmente o centro da imagem, em um sentido quase contraditório: não se trata da história *dela*, a despeito de ter sido quem propôs a busca e estabeleceu as regras do dispositivo. O movimento da imagem quase sempre é cerceado pelos limites da própria mobilidade da câmera na mão, proposição de sentido que expressa a dificuldade de se destrinchar uma história de expropriação identitária, duas gerações antecedentes. Os avós da realizadora, judeus que emigraram da Hungria ao sentir a iminência da aniquilação nazista, partiram do país com a desonrosa letra K em seus passaportes[100] – eram "judeus sujos a menos", como relata Mathilde, a avó da diretora.

O processo de recomposição da identidade permeia toda a narrativa de *Um passaporte húngaro*, tornando-se questão motriz da busca. Não se trata, todavia, de fixar um pertencimento subjetivo, mas de ampliar as próprias possibilidades do que somos[101]: "passaporte, quanto mais, melhor" – diz argutamente um encarregado no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro. Em tempos de fronteiras geográficas e econômicas dissimuladamente fluidas, o documentário mostra que esse trânsito não é assim tão universal, seja pelo estigma que veladamente ressoa sobre aqueles que um dia foram considerados *Kriegsverbrecher*, seja pelo pouco caso em relação aos que, na chamada ordem mundial, vão se assentando como podem e não raro têm em uma identidade múltipla (o "quanto mais melhor" do funcionário do Arquivo) uma das poucas condições de mobilidade. Na última sequência, um policial aborda a diretora na cabine de um trem e, vendo seu passaporte, desdenha do fato de ela não falar húngaro e pergunta se não teria outro documento de identidade. Ela responde que não, mas sabemos que ela segue "de volta para casa" (nesse caso, para Paris).

Em uma espécie de presença inscrita pelas modulações de uma ausência física na cena, a dimensão autoral se funda no caminho tortuoso e incerto da busca, não apenas pelo efeito de autenticidade de se experimentar a situação "na pele", nem mesmo pelo intuito de passar a limpo uma história de família (que localizadamente coincide com um segmento da própria história da humanidade), mas pela dinâmica de se tornar aquilo que se é: "a cultura não é apenas uma

---

[100] Do alemão *Kriegsverbrecher*, criminoso de guerra.

[101] Em entrevista, Sandra Kogut diz: "queria falar sobre o que somos porque escolhemos ser e sobre o que somos querendo ou não". Ver: http://cineminha.com.br/filme/4097-Um-Passaporte-Hungaro#ficha

viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma 'arqueologia' (...). A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar" (HALL, 2008: 43).

Parece ser mesmo essa a substância dos documentários de busca. Em *Um passaporte húngaro*, as filmagens em super-8 de lugares que fizeram parte do périplo da família da realizadora, no processo de fuga e de reinserção cultural (Budapeste, Caruaru, Recife, Rio de Janeiro), dão um sentido estético específico às experiências que, tendo ficado para trás, não se dissociam na composição de uma identidade *atual*: aquela que, mesmo tendo um lugar nas letras da história, é a cada vez reescrita com as imagens e os sons da invenção: tornar-se aquilo que se é.

O caráter de invenção a partir dos relatos oficiais, hegemônicos, é também tensionado em *Diário de uma busca*, em que a diretora, Flavia Castro, se propõe a reelaborar os sentidos da morte do pai, Celso Afonso Gay de Castro, militante de esquerda que, segundo versões de autoridades, teria se suicidado ao tentar um assalto à casa de um ex-oficial nazista (também ex-cônsul do Paraguai), em Porto Alegre, em meados dos anos 1980. "Meu pai morreu em circunstâncias misteriosas. Durante muito tempo, pensar no meu pai significava pensar em sua morte. Como se, por seu enigma e sua violência, ela tivesse apagado a sua história. Não sei se 'mistério' é a palavra mais adequada. Eu recomeço".

Esse recomeço que a voz *over* da realizadora estabelece no início do documentário dá a entrever a ambição do projeto, que, mesmo recorrendo a documentos oficiais, correspondências, viagens para recordar o passado dos anos em que a família viveu no exílio e entrevistas com jornalistas, policiais e pessoas que militaram com Celso, assume-se como uma visão eminentemente circunstanciada e pessoal. Essa condição é motivo de entreveros com Joca, irmão da realizadora, cuja presença é bastante marcada no documentário. Antropólogo por formação (característica que é sublinhada), o rapaz sustenta que há uma diferença entre comprovar fatos e fazer um documentário, em crítica indireta ao trabalho da irmã.

A reconstituição do passado por meio de fragmentos, cuja dinâmica intensifica o já referido aspecto ambivalente e lacunar da história, inviabiliza que um posicionamento de autoexposição seja rejeitado em documentários dessa extração. Assim, o registro de um processo que o próprio autor orquestrou é a forma enunciativa que se cristaliza formalmente nos documentários de busca. "Estou fazendo um filme, não uma investigação policial", replica a realizadora ao irmão, em uma das sequências em que os dois conversam sobre os procedimentos do documentário.

Talvez seja essa a razão de a personagem-autora, na citada narração em voz *over*, ter assumido e logo rejeitado a palavra "mistério", prevenindo o espectador de que o filme não buscaria uma revelação, mas, em vista das verdades multiformes e parciais que encontrou pelo caminho, apresentaria outra versão sobre os fatos. Simultaneamente, a alusão a documentos que desapareceram de arquivos do Rio Grande do Sul e a ordens esparsas para que os jornais parassem de investigar, à época, o caso Celso de Castro e Nestor Herédia (o amigo que o acompanhava na ação e que também acabou morto) parecem insinuar que, para a autora, existiriam bem menos mistérios entre o céu e a terra, ou entre a nebulosa morte do pai e as causas concretas que a desencadearam.

Evidentemente, a instância autoral *sabe* como investir o filme da autoridade necessária para que ele se valide como discurso circulante em uma circunstância específica (as crônicas sobre os anos militares no país), orquestrando estratégias determinadas. Esses recursos têm a ver com a instalação do ponto de vista que, ao mesmo tempo em que se respalda pelo relato em primeira pessoa (a virada subjetiva que atribui status privilegiado às narrativas do eu na contemporaneidade), também modula a voz enunciativa de uma "filha de militante" (procedimento que, além de empregar um importante recurso de abordagem próprio à micro-história em oposição à história-síntese, ainda representa certa originalidade quanto ao ponto de vista em narrativas sobre o período da ditadura militar no Brasil[102]).

A escritura documentária é engenhosa, nesse sentido, ao articular dois patamares de significação: a infância dos filhos de militantes, em certa medida *parada no tempo* (os planos que remetem a esse tema são fixos, engendrados pelas fotografias da época, em preto e branco, e cobertos por narração em voz *over*), e a dinâmica que alude à diáspora *sem fim* dos militantes, então figurativizada pela leitura diegética de cartas escritas no período, em planos coloridos e em movimento. Este último artifício, entretanto, não afasta o sentido de frustração e amargura. Em uma das correspondências de Celso, lida por Joca, a constatação de que "as

[102] Tradicionalmente, argumenta Sarlo (2007), a memória das ditaduras latino-americanas é construída de forma predominante pelas vozes de suas vítimas "diretas" (relatos de presos/torturados, assim como manifestações pessoais dos desaparecidos – cartas, bilhetes etc.). Esses atos de memória, expressos por uma profusão de depoimentos e testemunhos, deram o tom, nos períodos de transição democrática, das versões sobre as atrocidades dos regimes autoritários. No cinema, isso se verifica não apenas no espectro do documentário (a exemplo de *Hércules 56*, 2006, de Silvio Da-Rin), como também no do filme ficcional (*O que é isso, companheiro?*, 1997, de Bruno Barreto, e *Ação entre amigos*, 1998, de Beto Brant, entre outros). Recentemente, entretanto, nota-se uma atenção crescente quanto a outros atores sociais afetados pelas ações e pelos destinos das vítimas imediatas, sobretudo no que diz respeito às relações familiares desses personagens, a exemplo do documentário de Flavia Castro, aqui analisado, e da ficção *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

pessoas não percebem que voltamos derrotados; o que houve foi uma concessão da ditadura" relativiza o valor atribuído à anistia.

O edifício narrativo que entrelaça os anos de formação dos filhos da ditadura e uma eventual reavaliação da experiência por eles próprios, mais de duas décadas depois, amplifica a asserção tácita de que, nessa tipologia particular de documentário de busca, tais personagens seriam os únicos habilitados/legitimados a construir os relatos – efeito de sentido que, em uma outra dimensão, autoriza também as investidas documentárias contemporâneas baseadas na autorrepresentação como meio de uma afirmação subjetiva menos suscetível, ao menos em teoria, à mobilização de estereótipos.

2.2.5. Quando a câmera troca de mãos: a representação do outro como uma outra representação

A ênfase no lugar da experiência como atestado de autenticidade narrativa em várias modalidades artístico-culturais encontra no documentário um desdobramento que extrapola, sem o invalidar, o aspecto de realidade da inscrição, do construto textual como indício de um realismo não mais vinculado à referencialidade externa, mas aos afetos, como desenvolvemos anteriormente. Tal procedimento tem relação estreita com as condições e os regimes de construção identitária nessas produções, que se traduzem nas formas culturais que delimitam o espaço do visível e do reconhecível em nossa época. Ganha compleição, assim, uma tipologia de documentário em que o estatuto da representação só se legitima desde que empreendido pelos próprios sujeitos outrora localizados em um espaço exterior à elaboração discursiva, aqueles de quem se falava, que eram dados a ver por uma instância que se afirmava como "dona do discurso".

No horizonte desse processo, uma disputa política pelas formas *autênticas* de representação (e a própria modulação de um valor semântico específico à palavra "autenticidade") passa, como já sublinhou Bernardet (2003), por uma reflexão sobre o controle dos meios de produção e o domínio dos códigos específicos à produção e difusão dos enunciados fílmicos. Dessa maneira, o critério de autenticidade sempre se debatia com a limitação constitutiva, em termos das estabilizações próprias do gênero, de que as maneiras de presença da alteridade nos documentários eram sistematizadas a partir *de um outro lugar*, coincidente com o espaço autorizado da autoria nos filmes.

Uma tentativa de se relativizar a autoridade desse lugar do qual se abordava o outro delineia-se inicialmente no interior de movimentos sociais organizados, em uma articulação entre realizadores, agentes comunitários e os próprios atores sociais, em que o compartilhamento da produção (frequentemente respaldado pela organização de oficinas de roteiros e produções videográficas) abria uma possibilidade de alargamento quanto às formas de representação e as abordagens estéticas propostas nesses cenários,

> (...) numa linha de continuidade em relação a projetos que surgiram na esteira do vídeo popular e da democratização das câmeras de vídeo no decorrer dos anos 80 e 90 no Brasil. O projeto de elaborar 'de dentro' as identidades dos grupos sociais retratados, em oposição ao estigma, de dar-lhes visibilidade de uma perspectiva que se propõe 'interna', está presente em muitas iniciativas ligadas aos movimentos populares. A intensificação do uso dos meios audiovisuais provocou debates sobre identidade social e étnica de grupos minoritários, a ponto de os próprios 'sujeitos da experiência', o 'outro' das produções documentais, engendrarem processos de constituição de auto-representações, geralmente em parceria com associações e organizações não-governamentais (LINS e MESQUITA, 2011: 40, grifos das autoras).

Esse processo, claro está, não é independente do já referido domínio dos meios de produção ou, mais estritamente, das situações de montagem dos filmes, já que nem sempre o corte final, que viabiliza os efeitos de sentido propostos pelos enunciados documentários, fica a cargo dos sujeitos da experiência[103]. Da mesma maneira, a influência dos formatos estéticos dominantes, a exemplo dos programas jornalísticos policialescos, dos *reality shows* ou de alguns *blockbusters* do cinema narrativo de ficção, é sensível na composição desses documentários (fato que, em nossa perspectiva, é mais produtivamente situado sob o viés do hibridismo e da reelaboração da própria experiência estética do que sob o olhar da "colonização" das formas documentárias por esses produtos midiáticos).

A questão central nesses filmes é a ênfase no lugar de produção como indício de uma empreitada "mais verdadeira", como se, pelo fato de viverem "pelo lado de dentro" as situações registradas, determinados personagens tivessem naturalmente assegurado um estatuto de autoridade autoral. Essa reivindicação foi latente quando do lançamento de *Falcão, meninos do*

---

[103] Sobre esse aspecto, é interessante acompanhar a discussão apresentada por Souza (2011) a respeito da polêmica relativa ao documentário *Improvise!* (2004), realizado pelo coletivo Filmagens Periféricas, de Cidade Tiradentes (São Paulo) e por Reinaldo Cardenuto, o diretor, não pertencente à comunidade. Alguns integrantes do coletivo exigiram que a direção do filme fosse compartilhada, de forma que o lugar de autoria fosse também reconhecido ao grupo de Cidade Tiradentes – um dos integrantes do coletivo argumenta que o grupo estava mais situado quanto à ideia do documentário do que o próprio diretor, justificativa que, segundo Souza, "é mais facilmente compreendida quando sabemos que o tema central de *Improvise!* é a presença do audiovisual na periferia, assim como o descompasso na distribuição e no acesso aos bens culturais" (p. 202).

tráfico (2006), de MV Bill e Celso Athayde. Exibida no programa Fantástico, da Rede Globo, em 19 de março de 2006 (após a veiculação ter sido anteriormente proibida pelos próprios diretores, também produtores do documentário), a história das crianças aliciadas pelo tráfico de drogas no Rio de Janeiro parecia mais autêntica pelo pretenso efeito de um relato não mediado, sem que as vozes daqueles atores sociais fossem *dubladas* pela voz de agentes externos à experiência[104], sobretudo porque Bill e Athayde são também pertencentes àquela comunidade.

Exemplo paradigmático de documentário estruturado pela estratégia de autorrepresentação, *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos* (2004), de Paulo Sacramento, foi realizado como projeto de uma oficina de vídeo ministrada para os detentos do antigo presídio do Carandiru, em São Paulo. Operando a câmera em um processo de documentação coletiva (que, entretanto, compôs-se de diferentes retratos individuais), os sujeitos empenharam-se em registrar diferentes facetas do cotidiano penitenciário. Como traço comum, essas narrativas frequentemente aludiam ao fato de estarem exibindo, nas palavras literais de um dos personagens, "fatos reais, verdadeiros e verídicos" daquele lugar e daquelas formas de vida, em oposição às "versões da mídia". Ainda que não explicitado (a rigor, apenas uma vez há a alusão literal ao episódio), o contraponto a essas formas de autorrepresentação é indiscutivelmente o massacre ocorrido no Carandiru em outubro de 1992, quando 111 presidiários foram mortos em uma ação da Polícia Militar, assim como o sentido de crime e de morte que envolvia o imaginário social sobre o presídio.

Algumas imagens são marcadas por enquadramentos precários, movimentos de câmera um tanto confusos e iluminação bastante deficitária, em um caráter amador das captações que fortalece, no entanto, o sentido de veracidade e exatidão das imagens e sons – e, por consequência, da própria estruturação dos relatos. É perceptível, indiretamente, uma certa aura *pedagógica* no documentário, posto que, instrumentalizados para uma nova modalidade de expressão, os sujeitos da experiência parecem mais aptos a explicitar seus pontos de vista, empregando a linguagem cinematográfica.

Essa característica, no entanto, em nenhum momento atesta um tom professoral ao filme. Em uma perspectiva de "câmera filmando câmera que filma ainda outra câmera", em certos momentos é indistinguível se o manuseio dos aparelhos é feito pelos detentos ou por membros da

[104] Na mesma edição do programa Fantástico, o *rapper* MV Bill, perguntado sobre o porquê de ter decidido realizar o documentário, argumentou: "Porque eu vivo perto dessa realidade e eu sempre vi esse problema analisado por antropólogos, sociólogos, especialistas em segurança, que não vivem essa realidade. A ideia é permitir que o país faça uma reflexão sob um novo ponto de vista, que é a visão dos jovens sempre considerados os grandes culpados".

equipe que ministrou a oficina. Há, pois, um sentido de horizontalidade hierárquica (a despeito de sabermos que a montagem do material não foi empreendida pelos presos), que preconiza a elaboração das subjetividades a partir das vivências daqueles indivíduos. No início do filme, a célebre imagem da implosão do presídio é exibida em sentido inverso, de trás para frente, como se, levantado dos escombros, o complexo penitenciário reabilitasse consigo histórias soterradas, alheias à visibilidade do público, mas então redimidas pelo próprio documentário. Mais do que isso, há um sentido de reformulação da inscrição subjetiva dos detentos, que no desenrolar da narrativa intenta *dissolver* as identidades fixadas pelos parâmetros do crime e da exclusão social.

Após a sequência da implosão, é mostrada uma série de fotografias de prontuários dos personagens (e, de certa forma, coautores do documentário). As imagens, evidentemente fixas, trazem o número de identificação e do artigo criminal de cada um deles. Há ainda a narração em voz *over* em que os personagens dizem há quanto tempo estão no Carandiru e eventualmente citam o crime que os levou àquele lugar. Na última sequência do filme, entretanto, as mesmas fotografias aparecem sem o número identificatório: apenas os rostos e os nomes (ou apelidos) são exibidos, denotando o novo engate subjetivo que o processo do filme teria tornado possível. Em lugar da voz over "autoacusatória", as imagens são cobertas pela música *Rockixe*, de Raul Seixas e Paulo Coelho, interpretada, ao que tudo indica, por um dos detentos que havia sido filmado cantando e tocando violão. Sintomaticamente, os versos iniciais da canção expressam: "Vê se me entende, olha o meu sapato novo / Minha calça colorida e meu novo way of life / Eu tô tão lindo, porém bem mais perigoso / Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo".

Com a possibilidade de os detentos "tomarem para si a câmera", as representações empreendidas mostram um cotidiano prisional bem menos violento do que aquele habitualmente cristalizado pela profusão das imagens midiáticas. Trabalhos artesanais, jogos de futebol, investidas artísticas (como composições de *raps*, poesias e pinturas), cultos religiosos e a preparação para as visitas dos familiares aos domingos, em um clima festivo, são amplamente detalhados nas imagens. Isso, no entanto, aparece como *uma* das perspectivas do filme: as condições desumanas das celas, a profusão de ratos, o comércio de drogas e a fabricação de armas com pedaços de ferro e madeira são exibidos em toda a sua crueza.

Nesse sentido, entretanto, é interessante a sequência em que um detento que se especializou em tirar fotografias exibe retratos dos "justiçamentos", os acertos de contas entre os presidiários. As imagens são chocantes, pois mostram as vítimas destroçadas, esfaqueadas,

cobertas de sangue, mas os limites do enquadramento das fotos é explícito no interior do enquadramento da câmera, alcançando um efeito de distanciamento. Como Magritte no famoso "isto não é um cachimbo", a enunciação dessa sequência lembra-nos de que aquilo é uma representação, um modo de ver, ainda que disseminado univocamente pelos circuitos midiáticos estabelecidos como os "fatos reais, verdadeiros e verídicos". Essa forma tácita de crítica às formas de visibilidade dominantes aparece ainda outra vez, quando os detentos que fazem faxina mostram boa disposição para o trabalho e lavam uma escadaria em que uma espessa espuma branca deixa tudo muito limpo; a imagem é uma citação clara a uma cena de *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, em que a água mal consegue limpar o sangue impregnado na escadaria, resultado do massacre de 1992.

O senso de uma empreitada coletiva que reúne os autorretratos em uma visão-síntese da prisão é bem expresso por um pastor evangélico, também detento, que explica ter preferido mostrar com "suas" imagens os cultos religiosos, mas, por não achar justo omitir o sofrimento de alguns companheiros, também dedica um período da captação às solitárias, onde os presos mal podem se mover e o próprio acesso da câmera só é possível, parcialmente, pelo postigo na cela. O documentário se perfaz por um feixe de histórias pessoais (algumas em que a dimensão do trabalho formal prevalece sobre a ordenação narrativa tradicional[105]), mas esse resultado é alcançado sobretudo pela montagem de Idê Lacreta e Paulo Sacramento. Nesse âmbito, o estabelecimento da autoria se complexifica, pois faz inferíveis certas dinâmicas de poder que desnaturalizam o sentido teleológico proposto pela assinatura de uma obra, expondo seu caráter convencional.

O compartilhamento efetivo da autoria em termos de um reconhecimento *personalista* quanto a esse lugar prestigioso que se ocupa (o que inclui a atribuição de direitos e a própria responsabilização jurídica pela obra) é ainda muito rarefeito no universo do documentário cinematográfico[106], sendo mais visível em circuitos comunitários de produção que têm na cultura audiovisual um meio de autoelaboração de representações. Todavia, alguns projetos fílmicos orientados pela experimentação, como *Prisioneiro*, incorporam ao menos em parte a

---

[105] Saraiva (2004: 178) alude a esse aspecto em relação a uma longa sequência em que é mostrado o transcorrer da noite no presídio, até a aurora: "Essa noite na cadeia tem ares bazinianos. Como no elogio modernista do crítico ao neo-realismo, há aqui uma desarticulação da função narrativa das imagens, que, mais do que 'fatos', querem captar 'fenômenos' de uma consciência engajada em uma situação. A câmera se humaniza, aproxima-se da 'mão e do olho' (...), decalcando blocos de experiência em vez de arquitetar uma composição narrativa clássica".

[106] Mesmo os filmes produzidos por associações coletivas de realizadores, como Teia (Minas Gerais), Alumbramento (Ceará) ou Símio (Pernambuco), são assinados individualmente, seguindo uma concepção tradicional de autoria, ainda que, nas formas de produção, o sentido de criação compartilhada seja bastante sensível.

tendência (e um certo risco) de *desabsolutizar* a autoria, em nome de formas de visibilidade e proposições de sentido que, ao mesmo turno em que se distanciam das modalidades convencionais, autorizam-se justamente por esse propósito.

2.2.6. *Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta*[107]: sujeitos ordinários e narrativas extraordinárias

Derivada da ênfase atribuída às narrativas individuais e à *biografização* das experiências da alteridade como tendência ético-estética contemporânea, a profusão dos sujeitos ordinários nas telas dos documentários guarda uma ambivalência fundamental no contexto em que "a vida se produz e se performa em dispositivos audiovisuais vocacionados à exposição da intimidade" (BRASIL, 2010: 191). Em uma inextricável relação, por adesão ou rejeição, com as produções midiáticas da atualidade, esses filmes tendem a acolher de maneiras cambiantes as "performances do outro", em investidas cujos resultados oscilam entre a espetacularização estereotípica da intimidade (a mostração de si que se consome em si mesma) e a possibilidade de ancorar uma subjetividade complexa, que extrapola categorizações e não raro assume a autofabulação como qualidade expressiva.

Ainda no âmbito do documentário, essa ambivalência tende a provocar um olhar crítico quanto ao aspecto da autoria. A recorrente conformação que sublinha a condição de dispositivo dos filmes potencializa o caráter de indeterminação que eventualmente suscita um *desengajamento* do realizador quanto aos desdobramentos relativos a um lugar de alteridade, já que ele "pode delegar a responsabilidade de sua autoria aos personagens, aos espectadores e ao próprio acaso: afinal, apenas cria as condições do jogo e da performance" (Ibidem:192). No mesmo processo, entretanto, a incorporação do acaso e da indeterminação pode operar como elemento de transformação dos sujeitos em cena (o que inclui o próprio realizador) em termos de uma experiência que amplifica a dúvida para reafirmar a crença – ou acenar para outras maneiras de crer – nas próprias potencialidades de *ser*: um modo de se engajar na vida e na cena que desdenha dos sentidos unívocos e absorve as nuances, as mudanças, as incertezas e as *potências do falso* (DELEUZE, 2007) para alargar a própria definição daquilo que se é: tornar-se trezentos, trezentos e cinquenta, para afinal deparar-se – e espantar-se – consigo. Na busca do outro, tornar-se um outro.

---

[107] O verso "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta" abre o poema "Eu sou trezentos...", de Mario de Andrade, publicado em 1930. Ver: Andrade, 2003: 99.

Representando seu próprio papel, os sujeitos engatam um tipo de performance ou de comportamento cênico a que Santeiro (1978) denomina "dramaturgia natural": trata-se da conversão "do sujeito de uma experiência vivida no sujeito de uma memória revivida" (s/p), recobrindo de uma compleição dramática aquilo que se vive ou viveu apenas como contingência. Situada no bojo da crise da representação, a ideia de ator natural considera como elementos expressivos, portadores de sentido, as diversas manifestações fílmicas e profílmicas que se cruzam na cena: a maneira de o personagem falar, seus gestos e entonações vocais, o contraponto do sujeito que sustenta a câmera (literal ou metaforicamente), as imprevisíveis interferências no momento da filmagem.

Santeiro atribui ao recurso de captação direta do som uma importância cardeal na evidenciação do fenômeno de dramaturgia natural, vista a possibilidade de comentação mútua, ou seja, de uma certa desestabilização crítica do caráter autoritário que a imagem adquire (frequente nos documentários do tipo sociológico) devido à univocidade sonora que se propõe. Nesse sentido, reconhece nos tradicionais comentários em voz over nada além de uma persona do cineasta: fazer falar as imagens reduz-se, sobretudo no modelo sociológico, ao ímpeto de o realizador se fazer ouvir. Como contraponto constitutivo ao registro sonoro que preconiza não apenas as falas do personagem, mas também os sons que interferem na captação, pensamos no valor inestimável que um autor como Eduardo Coutinho destina aos longos momentos de silêncio em seus filmes, estratégia enunciativa que atribui à composição dramática da cena uma dimensão epifânica[108].

Amplificando a possibilidade de o personagem desempenhar seu próprio papel como regra principal do dispositivo documentário, *Juízo* (2008), de Maria Augusta Ramos, recompõe situações em que menores infratores são recebidos em uma vara da infância e juventude do Rio de Janeiro para as audiências de julgamento. O procedimento do filme foi a captação das cenas "reais" desses episódios e a posterior recomposição delas, visto que a lei brasileira não autoriza a identificação de infratores com menos de 18 anos. Em *Juízo* eles são interpretados por atores não profissionais, que têm a mesma idade e condição social deles (todos são flagrantemente pobres). As sequências em que aparecem os juízes, promotores, familiares e defensores públicos não foram recompostas (o que foi facilitado pela filmagem em esquema plano - contraplano).

[108] Pensamos, por exemplo, nos planos-sequência de "imagens puras" em *Santo forte*, em que apenas estatuárias de santos ou ambientes vazios compunham as cenas, ou ainda em um momento de impasse vivido pela atriz Fernanda Torres em *Jogo de cena*, em que, atingindo um limite da representação, ela se vê sem ter (mais) o quê e como dizer.

A dinâmica da dramaturgia natural é então apreensível em um funcionamento exemplar. Os "atores segundos" – aqueles que interpretam os infratores – desempenham uma auto-*mise en scène* marcada por falas e sobretudo por gestos em que as dinâmicas de poder são explícitas: falam com certa titubeação, têm frequentemente a cabeça baixa, aparecem perfilados nas instituições em que cumprem medidas disciplinares[109] e elaboram, diante das autoridades, versões fantasiosas para seus atos, em uma tentativa de esquiva comum entre aqueles que se situam do lado mais vulnerável da lei.

O mesmo recurso de encenação de si é perceptível do "lado do poder", sobretudo pelo desempenho dos "atores primeiros" (os que interpretam sua própria condição). Essa característica é mais marcante em relação à juíza Luciana Fialha, que, estimulada pela presença da câmera-observadora no tribunal, robustece uma atuação entre autoritária, maternal e autoengrandecedora: "Quer morrer? Na hora do *pipoco* quem vai tomar tiro da polícia é você!", diz com a voz alterada a um dos menores, que, assim como quase todos os outros, limita-se a baixar a cabeça e responder: "Não, senhora". A performance do poder permite-se, nesse âmbito, algumas extrapolações, já que a juíza, naquela circunstância, pode exercer tanto a benevolência quanto a crueldade de "mãe vicária": em uma das sequências, ela escarnece de um garoto institucionalizado que, não sabendo que sua pena havia sido cumprida, foge do internato, pratica outro delito e, assim, volta à instituição sem ao menos sentir o cheiro da então conquistada liberdade.

Embora considerável como recurso expressivo, pois desvela nos gestos e expressões dos personagens algumas das dinâmicas de poder no universo da justiça brasileira, a autoencenação em *Juízo* é restrita aos próprios limites que a atuação social impõe à atuação dramática.

Um desdobramento paroxístico da autoencenação, nesse contexto, é a possibilidade de autofabulação pelos sujeitos do documentário, impelidos pelo realizador a assumir mais incisivamente as potências do falso como meio de acesso (capitalizado pelo filme) a uma "verdade mais verdadeira" do personagem, em tese liberado das contrições do princípio de realidade. Em uma perspectiva em que a memória emerge como catalisador das situações de filme, o "como se...", o "aquilo que poderia ter sido", convertem-se "naquilo que é": a impostação da vida que merece ser vivida em constante negociação com a vida que se vive.

---

[109] Algumas sequências que explicitam as posturas corporais e a simplicidade das vestimentas dos jovens trazem as imagens dos próprios infratores (e não dos atores), desde que seu rosto não seja identificado: denotam, assim, pés calçados com chinelos, cabelos raspados, roupas largas o suficiente para que eles não possam esconder objetos etc.

A autoficcionalização como regime, ao mesmo turno em que ancora um processo de individuação contrário às representações genéricas dos sujeitos filmados (GUIMARÃES, 2010), confere um princípio de autoridade enunciativa ao sujeito que filma, por ordenar formas de visibilidade possíveis apenas em um mundo *inventado*, que não se reduz à materialidade de imagem e sons, mas que por meio dela faz surgir um universo de possibilidades subjetivas. Diante da irredutibilidade de imagens que carregam consigo um rastro de mundo, mas que, arrancadas de um real, são incapazes de fixar as experiências em sua totalidade, para *saber*, torna-se necessário *imaginar* (DIDI-HUBERMAN, 2010). Por outras palavras, para saber de si, assim como para saber de outrem, também é preciso imaginar: compor uma existência, dar forma a um encontro: constituir em discurso um espaço partilhado entre sujeitos que trabalham para materializar sentidos, por vezes conflituosos ou dissonantes. Encarar a incompletude de toda forma de vida como estímulo à construção de relatos: fazer ver e fazer ouvir onde não é possível ver tudo e dizer tudo.

Girimunho (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr, dá lugar às experiências memorialísticas de Bastu e Maria do Boi, que, na velhice, interpretam suas histórias, abandonando-se ao desejo de reinventar a vida e conferir concretude ao que nem mesmo existiu. No sertão mineiro, as personagens tentam proteger as tradições, ao mesmo tempo em que fazem uma espécie de cálculo existencial, dando uma coloração nova às próprias experiências. Bastu, que diz gostar de "imaginar a vida", conta à neta como é linda e cheia de luzes a cidade de São Paulo. "Você já foi lá, vó?", pergunta a garota. "Fui", responde Bastu sem titubear. "No meu sonho". Conversando frequentemente com o marido recém-falecido, a personagem vai ao lugar da casa onde ele guardava suas ferramentas e fazia consertos, para reclamar do barulho excessivo. Olha para a cadeira vazia e *enxerga* o marido. Não se trata de uma crença literal na presença dele, mas daquela que se situa em algum lugar inacessível aos sentidos fisiológicos. Para então "liberar" o companheiro para seguir seu caminho, Bastu reúne os pertences dele em uma mala e parte de trem, sem dizer a ninguém, para uma localidade próxima – apenas a amiga Maria do Boi sabe da empreitada. Deposita no Rio São Francisco um a um desses objetos e fica mirando a partida deles na água.

A estruturação narrativa do documentário baseia-se então em procedimentos estéticos que potencializam o aspecto sugestivo do invisível sem entretanto negligenciar a concretude do visível. As filmagens em plano-sequência, frequentemente adensadas por momentos silenciosos,

delineiam os tempos mortos, em um tipo de imagem que, para Deleuze (2007), reúne o antes e o depois em um devir: "seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento" (p. 188). Com outras palavras, Bastu parece concordar: "A gente não começa nem acaba. A gente vive". O documentário mobiliza um efeito de sentido em que a duração do filme parece coincidir com esse intervalo da vida à espera do devir, da maior de todas as travessias. Na última sequência, Bastu posiciona-se de costas para a câmera e, imóvel, encara o rio. É nessa fronteira do *entrelembrar*, à moda do universo fabulador de Guimarães Rosa, que os sujeitos alcançam sua singularidade irredutível, "desertando-se para outra sina de existir"[110].

2.3. Olhar, exercício transitivo[111]: modulações dos lugares de autor

Ao percorrer as estratégias autorais mais recorrentes no documentário brasileiro contemporâneo, intentamos delinear os fundamentos para analisar dinâmicas que autorizam pontos de vista nesses discursos, moduladas de maneira específica em função de cada filme e das singularidades estilísticas de cada realizador. Não há como pensar nessas estratégias, em si mesmas, como categorias que operacionalizam classificações ou juízos de valor, majoritariamente articulados pelo critério legítimo – mas algo psicologizante – do gosto daquele que se embrenha em uma análise. Cremos discutível qualificar um documentário como "bom" ou "ruim" tendo como vetor o emprego de tal ou qual estratégia autoral (elas próprias, nem "boas" nem "ruins" isoladamente). O que nos interessa é apreender, em um conjunto heterogêneo de obras e autores, a maneira como esses fatores se ordenam para compor a *face*, sempre em movimento, do documentário atual.

É também por essa razão que prescindimos do estudo das obras unificadas por um nome de autor, tentação de que nem sempre foi fácil nos desvencilharmos, em vista do já aludido critério das preferências individuais, mas também da posição de realizadores que, pelas particularidades de suas produções, tornam-se referenciais no universo do documentário nacional (exemplos, acreditamos, de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Eduardo Escorel, Walter Carvalho, Vladimir Carvalho, Silvio Tendler, entre outros).

---

[110] "A terceira margem do rio". Ver: Rosa, 1985.
[111] Em paráfrase ao título do romance "Amar, verbo intransitivo", de Mario de Andrade (1927).

Não é o caso de negligenciar o valor simbólico de determinadas *assinaturas*, em seu já citado aspecto de ancoragem da obra no tempo e no espaço, assim como de recorrência estilística no trabalho dos diretores (em que pese a observação de que vários deles desempenham funções bastante reconhecidas em outras etapas da produção relevantes à composição de um efeito de autoria, principalmente no que diz respeito à direção de fotografia e à montagem em filmes em que não necessariamente assumem a realização[112]). Em nossas análises, buscamos considerar essas características singularizantes, mas sem fazer delas chaves interpretativas. Antes, intentamos depreender o movimento que conforma uma unidade subjetiva, como efeito de sentido, em termos de manobras enunciativas engendradas em um espaço de prática sujeito a regras e convenções, que tornam reconhecíveis o próprio documentário contemporâneo como gênero discursivo.

Essa perspectiva orienta a estruturação dos três próximos capítulos, em que a seleção dos filmes não se deu por uma *correspondência*, com pretensões ilustrativas, entre as obras e as estratégias autorais que elas encarnam – sobretudo pelo fato de que essas estratégias não se apresentam de maneira categoricamente identificável, unívoca e isenta de contradições. Pretendemos com isso iluminar aspectos relacionais entre os filmes, as formas como dialogam entre si no trato de questões candentes quanto ao lugar destinado ou apropriado pela alteridade no documentário, nas formas de gestão do discurso do outro, assim como do outro discurso. Menos interessados nas respostas que esses filmes estabelecem do que nas perguntas que provocam, arriscaremos inferências quanto ao posicionamento do documentário contemporâneo, em contraste (ou mesmo em aproximação) com os fluxos discursivos atuais, entre os quais aqueles conformados pelos circuitos midiáticos hegemônicos, em que os modos de engajamento subjetivo, as relações interpessoais e a própria gestão da existência são condicionados pela competência performática dos sujeitos, que aprendem a converter em imagens suas experiências teoricamente inalienáveis.

---

[112] Com o intuito de uma brevíssima ilustração, citamos o próprio caso de Escorel, montador de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha; *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman; *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Santiago* (2007), de João Salles; entre inúmeros outros.

capítulo 3

o discurso do outro e um outro discurso

Nós que aqui estamos por vós esperamos; Santiago; Pacific

O problema da alteridade no filme documentário parte do pressuposto generalizante que tem em conta uma elaboração discursiva sobre uma ligação que enlaça ao menos dois sujeitos em uma circunstância compartilhada. Essa, tautologicamente, é a proposição elementar que subsume a dimensão de um encontro mediado pelo aparato cinematográfico. Uma relação de compromisso, em tese, eleva-se dessa forma de convivência circunstancial e *interessada*: cada um desses sujeitos impregna na experiência suas crenças, seus desejos e suas formas peculiares de existência – marcas subjetivas que, entretanto, se tornarão mais ou menos realçadas conforme as modulações de forças, por definição dissimétricas, que darão forma ao filme como objeto *acabado*.

Aludir a esse fenômeno, sempre parcial, não equivale a referendar uma perspectiva fatalista, que predeterminaria os sentidos e os afetos mobilizados pelo discurso documentário a cada ato de coenunciação. No substrato das imagens e dos sons, sempre restará algo que não se decompõe e que por isso se abre a elaborações diversas, próprias a cada momento e aos lugares subjetivos ocupados em dada circunstância. Ao mesmo turno, entretanto, essas conformações históricas produzem suas formas de veredicção, suas escalas valorativas quanto aos acontecimentos e às ações individuais.

Como qualquer elaboração de discurso, o documentário não é alheio, nem completamente inconsciente, a essas injunções, e então a questão da alteridade extrapola o âmbito tautológico dos sujeitos postos em contato para demandar uma ética do comprometimento: "não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença", assevera Comolli (2008: 86). Em uma primeira configuração, a dimensão do compromisso se conjuga entre os próprios sujeitos na circunstância de filmagem: em que medida se investem na experiência, com que abrangência conhecem (sobretudo no que diz respeito ao outro filmado) os limites e as implicações das regras do jogo proposto, anuindo ou não com elas?

Em um segundo patamar, obviamente não dissociável do primeiro, a densidade da autoria parece mais incisiva: sabendo-se que, no processo de montagem, a operacionalização de escolhas estéticas dará substância a uma articulação ética que emana do próprio filme, como *compor* narrativamente uma figura do outro em imagens e sons (que, a princípio, são *dele*) de forma a não se eximir da fidelidade ao evento do filme, movendo-se nas condições suplementadas por esse mesmo evento, como ponderou Badiou? De que maneira, portanto, abordar a alteridade não como o fetiche do "outro absoluto", intocável e impermeável a contradições, mas assegurar o espaço para que sua *outridade* seja expressa nos interstícios das próprias contradições e dubiedades?

Questões cardeais ao gênero como prática, essas ilações se complexificam um pouco mais quando pensamos em um tipo de documentário em que os fragmentos de alteridade (sua voz, seu corpo, seus gestos e expressões, a porção de vida que imprime na cena) são deslocados do evento enunciativo "original" para dar forma a outras empreitadas enunciativas; trata-se da apropriação com fins expressivos do discurso do outro, não apenas em termos de uma alteridade "corpórea" (um indivíduo encarnado), mas também em termos de uma alteridade conceitual, abstrata: uma possível ressignificação, em termos ideológicos, de discursos conformadores do poder em épocas culturais diversas[113].

Atribuindo a essa tipologia a nomenclatura de "filme de compilação", Leyda (1964) defende que tudo aquilo que foi colocado em filme é passível de ser recolocado em filme. Trata-se, então, de um trabalho intrinsecamente orientado pela montagem, já que as vicissitudes da situação de captação – ou o encontro entre sujeitos – não podem ser recompostas, nem exercem sua força imanente na etapa da edição. Há aí uma tensão elementar: a referida responsabilidade ética do realizador quanto ao personagem *em presença* é forçosamente relativizada: nesses casos, o realizador "faltou ao encontro", mas, em contrapartida, apropria-se dos resultados de uma relação disposta entre outros sujeitos, em outro momento, para compor uma enunciação própria: transforma discursos de outrem em um outro discurso, o seu.

A apropriação de imagens pré-existentes em materiais de arquivo e em outras formas fílmicas (obras cinematográficas, vídeos caseiros ou experimentais, cinejornais, comerciais

[113] O vídeo *Adolf Hitler Rap Freestyle*, produzido por um grupo de estudantes de Harvard autodenominado Cracker Skool, apropria-se de fragmentos do documentário *Triunfo da vontade* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935) em termos paródicos, pela justaposição de imagens de pronunciamentos públicos do ditador Adolf Hitler (em que o führer é ovacionado por seu séquito político) e um música de estilo *rap*, como se, com seu conhecido gestual enérgico e milimetricamente composto, Hitler *virsasse* uma estrela do rap, levando a multidão ao delírio. O efeito cômico da composição é notável. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=VfjyTHDBtn0.

publicitários, fotografias, videoclipes) como matéria-prima da montagem cinematográfica denota a especificidade dos documentários de compilação. Articulando fragmentos em novas materialidades audiovisuais, tais filmes tendem a uma recomposição da experiência estética, visto que deslocam esses fragmentos de seus contextos originais para reapresentá-los em outros circuitos enunciativos.

As perguntas latentes quanto a esse tipo de empreendimento audiovisual relacionado ao documentário apresentam-se então: seria possível *livrar* uma imagem de seu fardo ideológico, por meio da inserção dela em outro(s) enunciado(s)? Haveria como se pensar em uma autonomização da forma, restituindo (ou instituindo) ao cinema certa propensão ao *absoluto* das imagens e dos sons? As articulações de poder que dão significado às práticas sociais poderiam ser tensionadas por uma instância autoral como meio de se reformular lugares de saber? Isso porque a instância autoral tem de se haver com algo que resta/resiste no substrato das imagens e dos sons, ao mesmo passo em que se inscreve na enunciação, por meio de estratégias de montagem. É na forma de organização dos fragmentos, na proposição de novas conexões entre eles, que se viabilizaria a ressignificação da experiência estética, relação que evidentemente pressupõe o espectador.

Engajado na cena em termos de um ponto de vista, o enunciador move-se através de um mundo arcaico, posto que pré-existente, de fragmentos imagéticos e sonoros, como dissemos. Interessante notar a similitude desse universo com o âmbito do inconsciente, na visada freudiana: espécie de arquivo sensorial, cuja dinâmica opera pela aproximação ou justaposição de impressões fragmentárias, a irrupção do inconsciente não raro logra as intenções de um eu que enuncia, ultrapassando-as. Como o sujeito tende sempre a dizer mais do que efetivamente diz, associamos nessa ordem o documentário organizado pelo ato de compilação. Tal ultrapassagem de sentido se faz em duplo viés. Inicialmente porque qualquer ato de enunciação a prevê, devido à emergência do inconsciente e da memória discursiva. Em seguida, porque a dinâmica do filme de compilação implica um reordenamento do passado em um presente enunciativo, explicitando de que forma a ação de enunciar reenunciando tende ao inesgotável.

A compilação como fundamento pode originar uma multiplicidade de formas documentárias, em vista da natureza dos materiais fragmentários arrolados, da maneira mais ou menos *pessoal* com que o enunciador se envolve na estruturação narrativa do filme e dos propósitos que deslancham a realização (ora orientados por um intento memorialístico, ora interessados em uma finalidade propagandista, ora proponentes de uma crítica social que frequentemente lança mão de fenômenos expressivos como a paródia e a ironia). Com vistas a

analisar documentários que se *apossam* de discursos alheios de forma estruturante à narrativa, ou seja, filmes compostos praticamente na totalidade por esses materiais fragmentários, circunscrevemos três documentários que, enunciados por estratégias estéticas algo semelhantes, denotam intencionalidades e efeitos de sentido bastante diferentes.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999), de Marcelo Masagão, é composto prioritariamente de imagens de arquivos diversos[114]. As poucas captações específicas ao filme são sequências realizadas em um cemitério na cidade de Paraibuna, no interior de São Paulo. Com o mote, apresentado no início, de situar via imagens recorrentes a "memória do breve século XX", o documentário hibridiza registros de eventos históricos, pessoas anônimas e personalidades da política, das artes, da religião – além de excertos de obras clássicas do cinema. Propõe, ainda, micronarrativas a partir de personagens trabalhadas de maneira ostensivamente fictícia (tal observação aparece, em cartela, após os créditos finais). Por meio de letreiros, articulam-se às imagens os comentários do realizador (o que efetivamente dá o tom ficcional ao documentário) ou citações de pensadores célebres do século XX, pois o filme prescinde de depoimentos.

Santiago (2007), de João Moreira Salles, dá indícios da concepção do filme com o título intermediário: "Uma reflexão sobre o material bruto"[115]. Trata-se de uma espécie de revisão (ou, mais exatamente, de uma reflexão, como prefere o realizador) de um projeto iniciado 13 anos antes da produção do documentário que veio a público. Na abordagem inicial, Salles propõe um filme biográfico com Santiago, antigo mordomo argentino de sua família durante três décadas, no Rio de Janeiro. O intuito, além de contar a história de Santiago, era recompor, de través, uma parte da memória da família Moreira Salles, em seus áureos tempos da "casa da Gávea", marcados por recepções memoráveis e por um sentido aristocrático, presente na infância e adolescência do realizador, mas que acabou se diluindo no tempo. A própria composição em personagem de Santiago trazia o atestado desse requinte, visto que o mordomo dominava todos os protocolos que o tornavam uma figura exemplarmente talhada a servir a alta sociedade (condição de que ele falava com orgulho), além de acalentar notável fascínio e conhecimento pelas histórias de reinados e aristocracias de tempos longínquos.

---

[114] Masagão relata ter realizado a montagem, que consumiu duas mil horas de trabalho, quase totalmente por meio de um programa de computador. O orçamento total do filme, bastante modesto, foi de R$ 140.000,000, dos quais 80.000,00 foram gastos com o pagamento de direitos autorais a mais de 40 instituições ou pessoas físicas ao redor do mundo. Ver depoimento do realizador em: http://www.webcine.com.br/notaspro/npnosque.htm

[115] Na expressiva maioria dos materiais de referência que arrolam ou classificam obras cinematográficas e em publicações especializadas, o título do filme aparece apenas como *Santiago*, o que inclui o website IMDb (http://www.imdb.com/title/tt1002543/?ref_=fn_al_nm_1a)

A primeira abordagem de Salles, baseada em entrevistas, denotava um tratamento autoritário e algo impaciente na relação com Santiago, principalmente quando ele se excedia em devaneios e maneirismos – "conta depressa, Santiago", determinava o realizador se o personagem tornava a narrativa mais vagarosa do que o desejável. Com a câmera sempre a distância, Santiago era tomado no fundo do quadro, normalmente sentado numa cadeira em um pequeno cômodo de seu apartamento. No processo do segundo filme, que se embrenha na reflexão sobre o primeiro, Santiago já havia morrido e a única forma de reabilitar o personagem, tendo como substrato os fragmentos sonoros e imagéticos de sua presença, era debruçar-se sobre o material bruto em uma espécie de autocrítica empreendida por Salles, que chega a expressar que, naqueles dias de filmagem, "Eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele, o nosso mordomo".

O estatuto da compilação em *Santiago* é relativizado se o entendermos estritamente como a disposição em se reunir fragmentos heterogêneos em um novo enunciado fílmico, mas não deixa de expressar o potencial reflexivo comum também à modalidade ensaística quando o documentário ressitua os significados cristalizados em um tempo pretérito, articulando memórias para projetar a experiência no presente, em uma inclinação eminentemente subjetiva.

Pacific (2009), de Marcelo Pedroso, articula diversos segmentos de filmes pessoais de personagens que fizeram um cruzeiro à ilha de Fernando de Noronha, ao final de 2007. Esses "filminhos" são notavelmente autorreferenciais, posto que documentam/exibem experiências particulares da viagem, denotando antes de tudo um certo deslumbramento daqueles sujeitos com as situações vividas. Pedroso nem sequer pisou no navio; foram alguns membros da equipe de produção que, após terem identificado um grande número de pessoas que registravam momentos do cruzeiro, solicitaram a elas uma cópia dos vídeos, produzidos com o recurso de câmeras digitais portáteis. Embora provenientes de fontes diversas, as imagens (e mesmo os sons) são patentemente análogos: gritos de felicidade quando se avistam golfinhos, coreografias coletivas nas festas, brincadeiras na piscina, fotos posadas em bailes, quando as roupas de banho são substituídas por trajes de gala.

O filme de Pedroso reitera o estatuto da compilação no cinema quanto à preponderância do papel da edição. Isoladamente, as imagens do filme não seriam mais do que enfadonhos registros de viagem delineados pela disposição performática e exibicionista de vários de seus personagens. E é precisamente esse o efeito de sentido que, devido a um engenhoso trabalho de montagem, é amplificado no documentário. A forma com que as sequências são relacionadas

expõe como o material de base não é unívoco, podendo assumir significações até mesmo contrárias àquelas pretendidas – recurso, evidentemente, que se viabiliza por uma "condução narrativa", nesse caso, a própria tarefa de junção dos fragmentos (não são utilizadas sonorizações extradiegéticas nem recursos que *deformem* a literalidade das imagens presentes nos vídeos cedidos para o documentário).

A exacerbação das diferentes auto-*mise en scènes* potencializa uma crítica relativa a uma atitude disseminada entre a classe média (ao menos no caso de *Pacific*, é esse o segmento que está em foco): a de fazer da experiência social, das relações entre sujeitos e sobretudo da intimidade uma espécie de lacaio dos circuitos de produção e publicização de imagens. A profusão das câmeras amadoras empunhadas pelos vários personagens no documentário parece apontar à constatação de que o cruzeiro, as festas, as formas de relaxamento e diversão, as trocas interpessoais, simplesmente *não existiriam* caso não fossem transformados em espetáculo, em narrativas forçosamente imagéticas prontas a serem consumidas e a arregimentar um valor simbólico às vidas daqueles sujeitos.

Como contraponto, mais uma vez há de se repor as implicações éticas desse tipo de iniciativa: tanto simplórias quanto singelas, essas imagens foram produzidas em um contexto privado e, ainda que voluntariamente cedidas, seria impossível antever seu valor quando transpostas em um filme. Qual seria o limite *tolerável* à manipulação delas, em vista da exposição dos sujeitos? Ao mesmo tempo, o próprio caráter de exposição não seria intrínseco às circunstâncias originais de produção dessas imagens? Qual o papel de uma instância enunciativa que operacionaliza justamente a calibragem dessas duas variáveis?

Postos em relação, esses três documentários engendram formas distintas de estabelecimento da autoria em vista da conformação de entidades subjetivas que *falam* a partir de espaços sociais muito específicos, cada um deles legitimado a partir da recorrência a outras formas de expressão e de valoração das experiências humanas. O que faz de um homem um homem? Um momento fugidio de glória, vivido no anonimato, que o desprenderia por um instante das malhas deterministas da história? Uma reminiscência de memória em que, pelo olhar de um outro, pode-se descobrir verdades imponderáveis sobre si? Ou ainda uma competência em se fazer visível a quase qualquer custo, enlaçando-se à vida como a um show ininterrupto?

3.1. Singularidades sem nome

Para remontar a memória do século XX, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* inicia-se sob a epígrafe de que "O historiador é rei[116]. Freud, a rainha". A primeira sentença, em letreiro branco sobre fundo preto, desaparece progressivamente em efeito de *fade-out*[117], dando lugar à segunda, que perdura. Quem permanece, assim, não é o historiador, mas Freud, "a rainha" (figura que, no jogo de xadrez, tem como característica o maior valor relativo entre as peças, além de uma notável mobilidade). E é também sob a ideia do acontecimento particular, do traço, do fragmento *fincado* na superfície psíquica, que emerge a grande conquista da psicanálise: o inconsciente. Segundo um olhar insinuante, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de saída, expõe sua forma de estruturação. No interior do relato oficial, objetivo – o do historiador –, perseguirá os caracteres individuais, subjetivos: as pequenas narrativas de nossas pulsões e desejos.

Tal ímpeto imprime-se na tessitura do filme pela compilação de fragmentos híbridos, que concorrem para a reelaboração inventiva dessas experiências particulares. O que se põe em jogo não é a antítese entre o vivido e o inventado, o verdadeiro e o falso, mas a autenticidade de fantasias particulares que vão derivar na experiência histórica. O substrato dessa experiência viria como a sedimentação, o cruzamento e a precipitação de memórias subjetivas diversas, como a própria construção formal do filme.

Iluminando as diversas memórias com estratégias ficcionais, o documentário resgata determinadas personagens do anonimato – ou antes, o legitima como radical possibilidade de uma inscrição verdadeirmente histórica. É nesse sentido que o trabalho com materiais de arquivo ressitua o valor dos "fragmentos perdidos": antes recobertos pelo silêncio, agora são postos a falar, a significar, compondo uma experiência singular e, ao mesmo tempo, juntando-se à dispersão da história, ainda que por meio de um intento ficcional.

A trilha musical composta por Win Mertens adensa o tom minimalista, algo obsessivo. "Os quadros já eram Picasso, os sonhos já eram interpretados", diz o texto verbal. A profusão de referênciais culturais, que dá sinais da arte moderna e da psicanálise – e que floresce na conjuntura do pós-guerra –, é combinada com imagens da urbanização do período. Mas é a

---

[116] A ideia do "historiador rei" remete a Braudel (*apud* DOSSE, 2001), em que há a defesa do conceito de longa duração nas ciências sociais. A interpretação dos fenômenos, segundo esse autor, seria inextricável à noção de periodização. O acontecimento isolado, em tal perspectiva, teria validade nula.

[117] Técnica em que uma imagem progressivamente "desaparece" em um fundo escuro que absorve a tela.

apologia ao cinema que permeia a experiência social: a essas imagens, o documentário soma ainda cenas de *O homem com a câmera* (1929), de Vertov, para exprimir a ubiquidade moderna para além do Ocidente (a legenda denota: Leningrado, 1926).

Com a sensação latente de "tudo ao mesmo tempo", temos o correr da história diante dos olhos: os movimentos cotidianos repetem-se, sob o domínio das pulsões, forças desconhecidas que movem os sujeitos, sem que nenhuma motivação racionalizada justifique o impulso. Essa característica pulsional, viabilizada pela disposição acelerada dos diversos fragmentos, identifica-se ao que Didi-Huberman (2010) pensa como o duplo regime das imagens: a natureza defectiva desses fragmentos alterna-se à sua capacidade de se tornar, via um golpe de montagem, excessivos.

Nós que aqui estamos por vós esperamos, entretanto, também calibra a duração das sequências para mostrar momentos de suspensão, em que "o mundo para" e, de alguma forma, apazigua-se. As duas forças motrizes dessa dinâmica, frequentemente conjugadas, são o amor e a morte. A sobreposição de imagens de uma paisagem ártica e de pessoas que gritam palavras de ordem abre espaço à narrativa sobre um homem que, na Moscou stalinista dos anos 1950, foi considerado operário exemplar, durante cinco anos. Como a fatalidade sempre mora ao lado, ele "apaixonou-se por uma turista italiana, discordou do partido e morreu na Sibéria". O tom precipitado (apaixonar-se, discordar, morrer) expõe, não sem alguma comicidade, a semelhança entre a paixão e a ânsia pela manutenção do poder, que não raro aniquilam o corpo, próprio ou alheio.

Uma narrativa das possibilidades parece o grande mote de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. É nesse movimento do acaso, de exceções a regras, de equívocos e de desvios, que se parfaz a história. O documentário serializa imagens de anônimos repentinamente recobertos de fama, trabalhando-as narrativamente. Sob essa inspiração, vemos um camponês russo que, nos anos 1930, tem acesso à luz elétrica. Só relativizamos seu anonimato (e a suposta desimportância da história) quando tomamos conhecimento, na sequência, de que o filho dele, três décadas depois, teve acesso ao cosmo: "Iuri Gagárin, o pai: conheceu a eletricidade em 1931. Iuri Gagárin, o filho: conheceu o espaço em 1961", diz a legenda, que vai se apagando em uma espécie de vetor que vai do pai ao filho (ou da obscuridade aos astros, no intervalo de uma única geração).

Os fenômenos indiretos de expressão, naturalmente, recorrem a uma cristalização de sentidos para se legitimar. As sequências que mostram uma linha de produção da indústria automobilística do início do século XX acionam plataformas imaginárias (construídas, narrativizadas) que demarcam o campo onde se travará a luta pela atribuição de sentidos àquilo

que é dado a ver. Em um espectro de posicionamentos ideológicos que vão desde a louvação ao sistema capitalista até a crítica mais contundente a ele, emergem pontos de estabilização (não exatamente de concordância, é verdade). Assim é que, apenas se tivermos presentes os conceitos da maximização do lucro, da eficiência produtiva, da atomização do trabalho, alcançaremos a dimensão irônica proposta pelo documentário quando apresenta a curta vida do operário Alex Anderson, que, mesmo tendo produzido milhares de carros Ford-T, morreu sem jamais ter conseguido ser dono de um.

Aproximando-se do fim, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* reserva à sequência temática "Perto de Deus" a abordagem da experiência do sagrado. Pela colagem de fragmentos diversos, mostra as figurativizações que moldam a ideia de Deus à imagem e semelhança dos homens (culturalmente distintos, mas humanamente semelhantes: movidos pela falta e pelo desejo).

A ideia de um encontro dessa natureza é mobilizada nas últimas cenas, em que a câmera passeia por um cemitério. Homogêneo ao restante do documentário devido à tonalidade em branco e preto, o plano-sequência mostra em detalhes a textura dos túmulos, das fotografias, das flores. Subitamente, as imagens adquirem uma coloração. A vida, então, imiscui-se à morte: a memória como única redenção possível ao esquecimento (as micronarrativas do vivido que, de fato, compõem a matéria da história). Apartando-se lentamente do interior do cemitério, a câmera reencontra o portão de entrada, onde uma inscrição parece dizer que, um dia, nossos despojos e fragmentos também se juntarão à história: "Nós que aqui estamos por vós esperamos".

A dimensão da memória no documentário não faz da lembrança um fardo a ser assumido coletivamente, graças à particularização da experiência memorialística que o filme propõe. Quando o branco e preto das imagens é invadido pela cor, viva e pulsante, lá mesmo onde a vida paradoxalmente *falta*, o espaço do cemitério, o documentário insinua que, à morte e à destruição, sobreviverão os fragmentos, os traços da experiência, vestígios frágeis à espera de serem novamente *imaginados*. Eis a chave autoral que estrutura o filme.

A recontextualização total, em nome de uma narrativa histórica bastante subjetiva, do "discurso do outro" (nesse caso, de tantos outros, já que muitas dessas imagens são reconhecíveis em uma espécie de arquivo sensorial da humanidade, em vista dos inúmeros episódios e contextos em que circularam) desestabiliza o efeito de *truísmo* associado às imagens.

No documentário de Masagão, não há uma correspondência factual entre a imagem e sua pretensa origem – a rigor, inalcançável, já que a própria condição de arquivo não é alheia a

um trabalho de artifício: engendrado segundo um sistema de enunciabilidade (FOUCAULT, 1986), por organizar a formação e a transformação dos enunciados nas diferentes épocas históricas, o arquivo não há como ser descrito nos termos de uma totalidade. A demarcação dos enunciados "válidos" (legitimados segundo o sistema de regras) pressupõe um exercício de seleção, que trabalha tanto em termos de inclusão quanto de exclusão das materialidades que comporão um conjunto de documentos.

Em contrapartida, é sensível um valor de autenticidade atribuído aos materiais de arquivo, depositários de um "isto aconteceu" que faz deslanchar os relatos da história, fixando sentidos às práticas sociais. Cada novo fragmento "descoberto" interroga o conjunto, suscita novas interpretações acerca de pontos de vista naturalizados sob o efeito de objetividade que autoriza o discurso histórico. Essa característica é assumida expressivamente em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, não pela demanda de um efeito de objetividade, evidentemente, mas pela exposição do caráter de construto da história como macronarrativa, ordenada pelas versões dos vitoriosos – estatuto que o realizador incorpora com certa inclinação irônica, preferindo *imaginar* (no sentido de criar ele próprio uma versão, assim como no sentido de organizá-la imageticamente) uma crônica dos anônimos, dos esquecidos, assim como o operário Alex Anderson ou o russo que morreu apaixonado na Sibéria.

3.2. Um nome para a singularidade

Em *Santiago*, o início a partir da narração do malogro do primeiro filme (várias vezes referido pelo realizador como o "filme de [19]92") já se estabelece em primeira pessoa[118]. A câmera denota, com o tom titubeante de uma experiência que se antecipa como *malsucedida*, as três fotografias emolduradas que dariam forma aos primeiros planos do *Santiago* "original" – captadas a distância, limitadas pelos porta-retratos, acompanhadas por uma "música dolente" (que ouvimos, mas que a voz over refere com essas mesmas palavras, em uma reflexividade que beira a redundância), propõem um sentido de afastamento. A princípio, desconfiamos do filme, duvidamos mesmo da "tímida" posição autoral que tenta de maneira unusual afirmar-se a partir de um fracasso.

[118] A despeito de o efeito de sentido ser o da narração do próprio realizador, factualmente ela é desenvolvida pelo irmão dele, Fernando Moreira Salles. Não se trata apenas de delegar a voz (física) em vista de razões desconhecidas do espectador. Antes, é proposto um entrelaçamento de memórias, de vozes e versões, já que a história de Santiago faz parte da própria constituição da memória da família Moreira Salles.

Os longos planos-sequência que *varrem* os cômodos da casa vazia da família Moreira Salles, ainda imponente, mas sem nenhuma vida pulsante, adensam o afastamento, ou mais exatamente, programam uma "observação respeitosa", isenta de *pathos*. *A priori*, o tom da narrativa, com a voz sóbria e tranquila que em nada lembra o recurso da voz de Deus, parece entretanto relatar com melancolia um passado que se esvaiu.

Da mesma forma, os planos que exibem excertos do filme de 1992, captados no apartamento de Santiago, intensificam um caráter de opacidade, visto que as vozes do realizador e dos assistentes frequentemente interrompem a fluidez dos depoimentos do personagem, para dar-lhe instruções "corretivas". A presença de uma claquete e do *time code* no alto da tela relembram ao espectador, amplificando o efeito de ruído, que aquilo se trata de uma espécie de rascunho, do filme que não aconteceu, o que é confirmado pela narração: "No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionavam. Foi o único filme que eu não terminei".

Esse sentido de fracasso assumido, ao mesmo tempo em que prevê um efeito de autenticidade, é o elemento que autoriza uma nova empreitada, o começar de novo: "em agosto de 2005, decidi tentar de novo: era um modo de voltar à casa da minha infância e a *Santiago*". É notável, a partir desse momento, a mudança de estratégia na proposição de um engajamento em relação ao espectador: inicialmente porque o caráter de autocrítica se adensa e o realizador não apenas não dissimula, como também sublinha o que interpreta como seus próprios equívocos. Se chegamos a desconfiar dele, é ele mesmo quem nos dá razão[119]. Adicionalmente, engendra-se outra maneira de abordar o personagem, quer porque ele não esteja mais lá, quer sobretudo porque o propósito do filme então seja outro, lançando luz às modulações da memória subjetiva em lugar da composição da alteridade a partir de um distanciamento programático da identidade, ou seja, do enunciador.

Ao relatar um episódio da infância, em que ouvia uma música vinda do salão de festas da casa, o realizador diz ter ido até o local e se deparado com Santiago ao piano, trajando um fraque. Ao perguntar por que o mordomo se vestia daquela maneira, ouviu: "Porque é Beethoven, meu filho", o que, em retrocesso, o realizador compreende como "uma certa noção de respeito que era dele [Santiago] e que ele talvez quisesse me ensinar". Declarando que possivelmente não contasse a história no "filme de 92", ora ela assume uma posição privilegiada na narrativa

[119] Em uma sequência bem posterior, a narração expressa: "Hoje, 13 anos depois, era difícil saber até onde íamos atrás do quadro perfeito, da fala perfeita (...). Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança".

documentária, porque é essa noção de respeito que vai modular a relação com um Santiago ausente que, ao mesmo tempo, o filme torna presente e ubíquo.

Há nesse sentido uma forma de tratamento das imagens "originais" que o processo de compilação (ou de composição do filme a partir de outro filme) faz pregnante, por seu próprio processo de enunciação. A presença ausente de Santiago ganha densidade nas imagens por força do "isso foi" barthesiano, na duplicidade conjunta de realidade e passado: o *isso* como a *coisa real* que esteve inexoravelmente presente, e o *foi* como o pretérito, a separação, a morte, enfim. Nessa imagética se reconhece (à luz das reflexões de Barthes sobre a natureza da fotografia) não uma operação de cópia do real, mas uma emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte" (2011: 98, grifos do autor). Magia capaz de unificar presença e ausência, existência e morte, numa única composição formal.

O documentário então recorre ao recurso estético da já referida comentação mútua, definido por Santeiro, em que a faixa sonora torna-se capaz de criticar a imagem e vice-versa: frequentes vezes, aliás, a imagem é brevemente sonegada: da tela completamente escura brotam apenas as vozes e os sons, sobretudo as falas de Santiago.

Noutras circunstâncias, o efeito de um narrador que coloca a si mesmo em suspeição devido a um tratamento autoritário em relação ao personagem é contrastado com a forma de presença suave do próprio personagem. É assim que uma sequência articula a leitura, na voz *over* de Salles, de um texto em que Santiago fala sobre o outono ("árvores humilhadas em sua nudez, tempo implacável por sua falta de consideração") e um plano do filme original em que, sentado numa cadeira, o personagem recita um aforismo de Ingmar Bergman ("somos mortos insepultos apodrecendo debaixo de um céu cruel e vazio"). O realizador faz com que ele repita essa sequência por cinco vezes (e a montagem reitera o sentido de exaustão). Santiago, entre constrangido e eufórico, tenta corresponder à expectativa de Salles, que nesse segmento parece tornar-se ele próprio "implacável" e "sem consideração" feito o outono.

É nessa oscilação entre o equívoco e as tentativas de reparação que a instância enunciativa vai fixando seu lugar em *Santiago*: uma reparação, entretanto, cujos limites tornariam impossível o reestabelecimento de uma relação menos autoritária entre o documentarista e o "seu" personagem, a não ser, entretanto, por uma operação do documentário. Em razão disso se trata essencialmente de um filme memorialístico, em que a

principal lembrança a ser monumentalizada, por meio de Santiago, é a de uma vida quase ancestral do próprio realizador e de sua família.

Uma certa ideia de sacralização da infância modula então a direção de Santiago por Salles, em alguns momentos, como se o personagem fosse o último depositário dessas memórias, que deveriam ser eternizadas por meio do cinema. Isso talvez explique em parte o caráter enérgico com que o realizador frequentes vezes trata Santiago, fazendo-o repetir as cenas em busca de uma exatidão que protegesse essas lembranças da corrosão do tempo. Quando Santiago reza o Pai Nosso em latim, o faz de maneira um pouco constrangida, como se soubesse que o registro daquela performance pela câmera fosse tornar a auto-*mise en scène* excessiva: diz as frases com rapidez, quase indiferenciando uma da outra, e gesticulando à maneira de um professor, como se apenas cumprisse (com dedicação, é verdade) uma tarefa solicitada, relação que se cristalizou entre ele e a família de Salles bem antes da iniciativa do documentário. Reconhecendo nesse episódio uma das memórias de sua infância, o realizador mais uma vez o interrompe e pede que Santiago retome a reza, mas seguindo o protocolo adequado: concentrado, de mãos postas, olhos fechados, como fazia muitos anos atrás, quando então ensinou o menino João Salles a rezar.

A busca pela exatidão memorialística, pela recomposição de gestos e maneiras que vão se apagando com o tempo, parece ter sido ironicamente o motivo do naufrágio da primeira tentativa de *Santiago*, se tivermos em conta a especificidade do reengate enunciativo no segundo – e, a rigor, único – filme. As operações de memória têm muito menos a ver com a apreensão/fixação de uma irredutibilidade do instante, que é da ordem da epifania, do que com um meticuloso trabalho de reconstrução sensóreo-intelectual que só se perfaz em retrocesso, traço daquilo que *já não é*.

Existe algo no passado que é da ordem do inabordável, mas que segue espreitando o presente, na perspectiva do "isso foi": próximo e ao mesmo tempo inapreensível, apenas evocável, presença que se robustece pela ausência. A memória de Santiago, no documentário, só emerge em toda sua compleição porque o personagem havia desaparecido para sempre.

Essa percepção é fundamental para a possibilidade do filme: as coisas reconhecidamente "sem importância" na primeira produção são então elevadas à condição de indispensáveis, na segunda – e, evidentemente, não são indispensáveis em si mesmas, mas graças ao ponto de vista autoral que faz daquela instância enunciativa específica a única que poderia ter realizado o projeto, no sentido múltiplo do termo: *Santiago* (um discurso finalmente convertido em filme

após uma primeira tentativa) e Santiago (um sujeito que se torna real enquanto personagem e é, pela própria operação do documentário, redimido do esquecimento):

> Se *Santiago* nos apresenta tantas camadas, ele o faz incorporando seus restos, suas sobras, suas bordas, aquilo que no filme original estaria de fora, aquilo que ele não mais é. É o que deixou de ser, ou só é porque deixou de ser, ambiguamente, ainda sendo (Feldman, 2007: s/p).

Mais uma vez, a dinâmica da compilação se expressa em uma ambivalência de base: há nas imagens um traço, fixado pelo registro maquínico, que é irredutível e não descartável (o vestígio do real), mas que apenas floresce se efetivamente *imaginado* para além de seu valor de face, recomposto em um novo circuito enunciativo.

É então que o documentário trabalha as imagens e os sons, os restos do filme de 1992, como preciosos vestígios do universo particular de Santiago, transformando-o de um personagem plano em uma persona complexa: "Santiago nunca foi previsível. Gostava de Giotto, Hebe Camargo, lutadores de *telecatch*". Pelas escolhas estéticas, o filme chega mesmo a absorver o "*ethos* Santiago", impregnando-se formalmente dele como artifício poético de estruturação.

Tornam-se mais rarefeitas, pelo processo de edição, as perguntas objetivas do realizador no sentido de: "como foi isso?", "quando aconteceu aquilo?", que eram mais incisivas no início do documentário. As sequências passam a sustentar as fabulações do personagem, quando ele fala de óperas, festas, "hóspedes distinguidos" da família Moreira Salles, de um tempo em que "a vida era outra coisa". Completamente absorvido pela própria narrativa, o espírito de Santiago se eleva, como o verbo pegando delírio, de Manoel de Barros[120], movimento que a montagem do documentário torna central.

Nesse aspecto, é concedida atenção especial às 30 mil páginas sobre figuras da aristocracia universal, que Santiago transcreveu, nos cinco idiomas originais de livros que encontrava em bibliotecas, durante mais de meio século. Cuidadosamente acomodada em um armário sem portas, essa aristocracia de "mortos insepultos" é a única companheira de seu fim de vida: são os personagens de sua existência, tratados com um grau de concretude que os torna íntimos de Santiago, que, vivendo completamente só, diz não ser solitário por estar sempre acompanhado de toda aquela gente. A realidade não o interessa em absoluto.

---

[120] Barros, 1993.

A imaginação que modulou sua forma de ser-estar no mundo, tornando-a mais verdadeira, em um momento enlaça, da mesma maneira que tensiona, a memória do personagem e a memória do realizador. Não se trata, assim, de uma acrítica absorção do universo do outro como forma de aumentar a rentabilidade das cenas, mas certamente essa empreitada não é inocente quanto às possibilidades de legitimação do lugar de autoria.

Salles, que no documentário de 1992 pouco se importou com as histórias dos notáveis tão esmeradamente recolhidas por Santiago, ora se imiscui naquela infinidade de páginas (que herdou com a morte dele) e se reconhece surpreendido com vários daqueles relatos. Conta-nos, com "sua" voz, a história de Francesca de Rimini (a favorita de Santiago), assassinada pelo marido, João Aleijado, por ter se enamorado do irmão dele. Explica-nos como Dante a salvou do anonimato, "encontrando-a" em um dos círculos do Inferno, de sua *Comédia*[121], quando Francesca lhe diz que ela e Paolo, seu amante, são condenados a jamais tocar os pés no solo – as imagens de um saco plástico que flana no ar, insuflado por duas mãos que se dispõem no canto da tela (captadas na produção do primeiro filme), sugerem que Francesca, assim como Santiago, que também viveu quase sem tocar os pés no chão, só tiveram existência porque um autor os converteu em personagens: o saco plástico não flana por "iniciativa própria".

De maneira análoga, uma sequência traz Santiago olhando fixamente para alguém fora de quadro (o realizador, cuja voz ouvimos) e perguntando: "Por que tenho que ser assim? Gostar tanto de Francesca de Rimini, de Wagner, dos Nibelungos[122]?". Com o plano-sequência imediatamente posterior, que detalha fixamente os papéis de Santiago, cuidadosamente enlaçados por uma fita que ele mandava importar de Paris, a pergunta torna-se retórica, propondo conexões ambíguas.

Ao mesmo tempo em que a denotação de Santiago enquanto uma personalidade complexa e, sobretudo, não convencional é notável, o caráter excêntrico do personagem parece prevalecer nessas composições. Em uma dinâmica de revelar e esconder, que reitera o caráter de autossuspeição que a instância autoral incorpora como estratégico, a Santiago não é reconhecida nenhuma contradição essencial, que pudesse *desmontar* o personagem. Em uma sequência em que ele pede: "Joãozinho, Joãozinho, quero contar uma coisa: eu faço parte de um núcleo de seres malditos...", o realizador não liga a câmera (fato que ele mesmo assume na narração) e diz "não, isso não precisa", de forma que podemos ouvir a voz, mas não vemos o

---

[121] Dante Alighieri, *A divina comédia*, Inferno, Canto V.
[122] Referência à *Canção dos Nibelungos*, poema medieval alemão do século XIII, de autoria desconhecida, que inspirou o ciclo de óperas "O anel do Nibelungo", de Wagner.

rosto de Santiago, mais ou menos como ocorre quando nos tornamos depositários de um segredo inconfessável e baixamos a vista, por crê-lo insuportável.

Essa possível insuportabilidade da revelação, sob o ponto de vista de uma astúcia estruturante do documentário, parece todavia ter menos a ver com o teor da confissão de Santiago do que com o próprio ato de se fazer uma revelação. Isso porque o filme não persegue certezas, nem propõe desvelamentos: quer, antes de tudo, deslizar nos intervalos de memória, às vezes tênues demais para se tornarem uma asserção; outras, extraordinários demais para serem (a)creditados como verdadeiros.

Retomando uma ideia do cineasta Werner Herzog, o narrador do documentário sustenta que aquilo que é mais bonito no plano de um filme são os restos, as esperas, os tempos mortos, em que quase nada acontece. Essa voz se faz acompanhar de planos em que Santiago é tomado nesses "momentos inúteis", nada fazendo além de um gesto anódino, nada performando a não ser um olhar vago, lançado não se sabe para onde.

Nesse pequeno interstício, já não é o "isso foi" que monumentaliza personagem e memória, mas o "isso era", o imperfectivo, o não acabado, o caráter titubeante que ora se explicita ora se dissimula em qualquer sujeito. Não à toa, Salles completa a narração, por sua conta e risco, dizendo que, desses restos a que se refere Herzog, o mais importante é aquilo que se diz a um personagem no momento imediatamente anterior à ação – e que seria o segredo do filme. Cochichando qualquer coisa no ouvido de Santiago, o realizador deixa-o sozinho no quadro. E, claro está, sonega a nós, espectadores, o segredo do filme, mas não nos deixa sem nenhuma pista.

Algumas sequências à frente, o documentário incorpora às imagens um pequeno excerto de um filme de Yasujiro Ozu, que Salles diz tê-lo influenciado quanto à estética dos enquadramentos severos e distantes, à época em que filmou o primeiro *Santiago*. Na cena, uma personagem pergunta a outra, com um semblante grave: "A vida não é mesmo uma decepção?". Sorrindo ao mesmo tempo com simplicidade e astúcia, a segunda responde em caráter de obviedade: "Sim. Ela é". A voz de Salles então comenta: "Santiago compreenderia. Enquanto viveu, foi salvo por coisas tão gratuitas e com elas pôde suportar a melancolia de quem sabe que as coisas não fazem mesmo muito sentido".

Ao mesmo tempo em que logra a epistefilia, o desejo de saber que Nichols reconhece fundamental ao espectador de um filme documentário, *Santiago* faz dela, paradoxalmente, uma força produtiva. A autorreflexividade estruturante que dispõe um filme dentro de outro, e que a

cada instante reivindica para si o estatuto discursivo modulado pelo artifício, é apenas a face mais óbvia desse processo: como em um trançado, é difícil distinguir quais os fios de uma narrativa, quais os fios de outra – e esse é mesmo um propósito elementar no filme. Como o próprio Salles referiu em um excerto que tomamos de inspiração no início deste trabalho, não se trata de abrir mão de conhecer; apenas de constatar que não se pode conhecer tudo.

A comentação mútua só faz adensar os espaços de ambiguidade: quem foi mesmo Santiago para além do filme "original"? E para além do "filme definitivo"? Isso não importa, pois, assim como os relatos aristocráticos que o personagem tanto amou, *temperando-os* com suas próprias impressões e palpites, parecem se tornar mais verdadeiras aquelas experiências subjetivas que se esquivam de uma verdade definitiva.

Da mesma maneira, é pertinente perguntar: e quem é Salles-o-realizador, no "primeiro" documentário? E no "segundo"? Isso também não importa, pois, para além do documentarista que se lança à empreitada algo redentora de concluir o filme que havia deixado pelo caminho, trata-se de um sujeito que busca (re)compor suas memórias da maneira como pode: de início, aparentemente mais crédulo em um "compromisso com a verdade", tentando extrair de uma performance de Santiago, às vezes de maneira tirânica, a substância dos acontecimentos "reais"; depois assumindo a condição de invenção em um trançado dessas memórias, que por isso conseguem "transitar entre a caminhada e a dança", como diz o próprio Salles a respeito do filme preferido de Santiago.

A engenhosidade autoral em *Santiago* indissocia a estética da reflexividade e uma sonegação deliberada quanto ao "tudo dizer, tudo mostrar". Por um lado, um caráter de autoritarismo por parte do realizador, o reconhecimento *inequívoco de um equívoco* quanto à produção do primeiro filme e a elaboração do filme definitivo como um processo são explicitados como uma honestidade possível. Por outro, o sentido de dubiedade e esquiva das narrativas memorialísticas, a voz que desestabiliza a imagem (ou o contrário) e a opção inventiva como forma de engajamento dos personagens fazem do acesso à "verdade" um empreendimento impossível.

3.3. Sem nomes e sem singularidades

Pacific, ao contrário de *Santiago*, não apenas aposta no "tudo mostrar", como também trabalha o efeito de sentido de que "mostrar tudo talvez nunca seja o bastante". Essa, entretanto, é

a operação que o filme assume em uma dimensão de crítica social, que pode, por sua vez, suscitar questionamentos em âmbitos diferentes, como desenvolveremos. O documentário situa-se no espectro do filme de compilação pela *recolha* de materiais diversos e a consequente reelaboração discursiva deles, mas o caráter de invenção formal por parte da instância enunciativa (que frequentemente acompanha a produção desses enunciados, aproximando-os e mesmo indiferenciando-os do documentário ensaístico) é pouco delineado, pois não há interferências/manipulações estéticas na integralidade dessas imagens.

De qualquer maneira, a propriedade geral da compilação que se torna mais expressiva em *Pacific* é sua estruturação como "filme de ideia", no sentido de materializar um conceito (abstrato, portanto) via edição. A noção quanto a uma forma estética ao mesmo tempo "parasitária e progressiva"[123] aplica-se bem ao documentário de Pedroso, visto que as imagens utilizadas na compilação são extremamente análogas, vindas de um "mesmo lugar" (sob o ponto de vista do espaço geográfico) e apresentando notável isomorfia, a despeito de terem sido produzidas por diferentes indivíduos[124].

A proposição de ressignificação das experiências provém da operação de montagem, estritamente entendida, nesse caso, como a *co-ordenação* dos fragmentos em uma sequencialidade narrativa. A emergência de novos sentidos se dá na relação entre as imagens, mas não em termos do confronto entre fragmentos de valores distintos, o que marcaria uma diferença de função, de posicionamento ideológico, e não de localização no espaço, como pretendia Eisenstein (XAVIER, 2003).

A perspectiva de crítica que o filme encerra não se dá, portanto, pelo choque, pelo *espanto* que "arrancaria" o espectador de uma eventual condição de passividade. Pelo contrário, como várias dessas composições foram tomadas em plano-sequência (e em vista do caráter amador dos "cinegrafistas", que faziam um registro por vezes aleatório), é o efeito de exagero, de duração excessiva (e a articulação desses excessos entre as sequências), que provoca um sentido de exasperação. Em franca licenciosidade a um aforismo de Comolli (2008), para quem, "se um plano dura, ele dói", diríamos que, em *Pacific*, quando um plano dura, ele (nos) irrita. Em todo caso, é da dimensão do afeto que se trata – e a instância autoral tira partido dessa característica

---

[123] Esta expressão foi apresentada por Michael Renov, durante a 10ª. Conferência Internacional do Documentário – parte da programação do Festival **É Tudo Verdade** –, em São Paulo, no dia 13/05/10, no painel "The compilation film: the chorus of bits and pieces".

[124] Uma possibilidade adicional ao caráter semelhante dessas imagens é que elas tenham sido captadas a partir de equipamentos análogos, câmeras digitais portáteis – e em caráter amador.

para autorizar seu lugar de enunciação, adensando uma crítica direcionada aos personagens "típicos" do documentário: eles participam de um cruzeiro marítimo (o título do filme coincide com o nome do navio) e, durante a viagem, não cessam de registrar suas experiências por meio de câmeras filmadoras e fotográficas, desempenhando *modos de ser* bastante peculiares, em clara relação com a virtualidade de publicização dessas imagens.

Tal possibilidade de publicização não tem a ver, ao que tudo faz supor, com a dimensão do documentário em questão: por meio de uma informação em cartela disposta antes do primeiro plano do filme, explica-se que os personagens que cederam seus filmes foram contatados ao fim da viagem pela equipe de produção. As filmagens tinham claramente como finalidade os registros pessoais sobre o cruzeiro. Nessa perspectiva, as formas de auto-*mise en scène* apreensíveis no material identificam-se muito mais ao âmbito das redes sociais e mesmo dos *reality shows*.

Esses protocolos de automostração, que são parte de um espectro mais amplo, o das próprias configurações de um regime de imagens midiáticas na contemporaneidade, concorrem para um esvaziamento do sentido artístico e principalmente político das imagens, cancelam as *dessemelhanças*, neutralizam a alteridade radical. Convertem-se, assim, no extremo oposto do que Rancière (2012: 32) reconhece como a imagem ostensiva, que "também afirma sua potência como a da presença bruta, sem significação. Mas ela a reclama em nome da arte. Ela põe essa presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria".

Pacific é pródigo em ressaltar essa imageria de extração midiática, ora produzida e desempenhada por sujeitos amadores. Mas não seriam a estética e o *ethos* do amadorismo eles próprios uma das pedras de toque desse regime, sob a pretensão de recobrir as narrativas com um sentido de autenticidade e até mesmo de *acidentalidade*, como se os registros prescindissem de mediação? Ou ainda, a presença dos sujeitos como artífices das produções de imagens sobre si – em uma espécie de apresentação da própria presença – não seria atualmente uma competência quase imprescindível no âmbito das relações sociais?

O filme, de través, parece lançar essas perguntas, ao mesmo tempo em que, pela ordenação da montagem, um sentido de constrangimento torna-se involuntário. Como o contexto enunciativo dessas imagens era, ao menos em tese, uma experiência particular, a dimensão da autoexposição assume novas configurações quando o "discurso do outro" (da alteridade) é posto a serviço de "um outro discurso" (o próprio documentário).

É exemplar uma sequência em que um casal passeia pelos corredores do navio e, dirigindo-se a algum lugar específico, a mulher chama o elevador. Documentando tudo com a câmera, o marido observa: "Ela só quer andar de elevador", ao que a moça replica: "Ué, eu tô pagando!". Em outro segmento, um garoto pequeno senta-se à mesa do jantar, vestido a rigor. Olha, à sua frente, uma sobremesa tentadora, mas não ousa tocá-la, até que a mãe dê a instrução: "Pronto, pode comer, Gabriel, que eu já tirei a foto".

A profusão e a ubiquidade dos equipamentos fílmicos e fotográficos estão presentes durante todo o documentário: para além da câmera que "não aparece", pois é a que capta a tomada ordenadora de cada uma das sequências, há uma série de outras que "invadem" a cena, sobretudo de forma involuntária. Já na primeira sequência do filme, o que se vê é a imagem de uma mão sustentando uma câmera, com o mar ao fundo. Uma voz, em tom eufórico, diz: "Vai tirando foto, homem!". Em seguida, pergunta: "Filmou ele?", ouvindo a resposta: "Filmei, é lógico!". "Ele" era um golfinho, que provocou gritos e aplausos da "plateia" – quase todas essas ocorrências assumem um tom de espetáculo, e por isso são observadas/performadas conforme esse protocolo.

Não raro, a ideia de autoimportância que os personagens se atribuem tem como medida de comprovação o dinheiro que pagaram para estar ali, tanto em um efeito de calculada modéstia ("valeu a pena o sacrifício") quanto em uma autoencenação ordenada pelo esbanjamento quase incoerente, como no caso da moça que anda de elevador "porque pagou". No bar do navio, um senhor expõe o menu para a câmera e diz em tom de júbilo: "Filma isso aqui! Tudo sem preço!" (anteriormente, um dos funcionários do navio havia informado pelo microfone – enquanto era evidentemente filmado – que as refeições e bebidas estavam incluídas no pacote turístico).

A modulação da experiência subjetiva como performance hibridiza matrizes discursivas cristalizadas nos circuitos da mídia para convertê-las em um "show do eu". Notavelmente, essas formas dizem respeito a manifestações bastante roteirizadas, em que não há espaço para o imprevisível, a não ser quando, como construto, ele pode potencializar um valor de espetáculo.

A mais notória dessas apropriações se dá em relação aos formatos de *reality shows*. Quando uma família desembarca no aeroporto de Recife para se juntar aos outros passageiros do navio, uma garota, ao ver o saguão movimentado e ruidoso (nem mesmo sabemos se alguém ali esperava efetivamente pela família), acena para a "multidão" e relata para a câmera, como se estivesse prestes a entrar na casa do programa "Big Brother", da Rede Globo: "olha aí a plateia nos esperando".

As investidas "jornalísticas" também estão presentes entre aqueles personagens que intentam um desempenho de si um pouco mais sóbrio. Fazendo as vezes de repórteres (ou de reportadores), eles se põem a descrever a paisagem ou a explicar a função das dependências do navio. A frase: "Estamos aqui no navio..." é repetida com evidente caráter retórico, já que essa é a constatação mais óbvia para qualquer espectador do filme (não apenas do documentário, mas também dos vídeos originais). A simulação de entrevistas com outros passageiros é também frequente – e a pergunta corriqueira, nesse caso, é: "qual é a emoção de estar aqui?", em uma inversão quase perversa dos programas jornalísticos em que é comum um repórter perguntar a um entrevistado como ele se sente após ter vivido ou testemunhado uma tragédia.

Há, ainda, as investidas performáticas que têm por base programas de auditório do tipo "fala povo", em que os sujeitos não são apenas estimulados, mas quase coagidos a assumir uma postura agressiva para reivindicar o que quer que seja. Saindo no corredor, uma senhora "encontra" uma câmera e imediatamente estabelece, em uma humorada conivência com o cinegrafista, esse tipo de atuação: "Pode filmar", diz, com o dedo em riste. "É uma porcaria, a piscina tá seca, o entretenimento é uma merda, atendimento não tem. Vamos pedir o dinheiro de volta?", propõe, sem conseguir segurar o riso.

Essa sequência insinua uma ambiguidade fundamental à constituição do documentário. O fato de a personagem rir, descontraída, denota que ela engajou uma performance dentro da própria performance, "brincando de *ser atriz*" em um momento em que, virtualmente, já o era. Isso complexifica a discussão sobre o grau de consciência dos sujeitos filmados quanto ao que vai ser feito das imagens que protagonizam – ainda mais no caso do filme de compilação. O contexto original da captação parece diluir um possível efeito constrangedor sob a possibilidade autoparódica, notável quando um casal se debruça na grade do navio para imitar a cena emblemática de *Titanic*, de James Cameron, ou quando um rapaz canta e "toca" um piano desligado (na verdade, ele está dublando a música ambiente).

O processo de montagem do filme, claro está, é suficiente para detectarmos os indícios de uma instância autoral – e reconhecermos nela o já referido potencial de crítica à "espetacularização da existência" –, mas é na relação com os personagens, que se dá de maneira indireta, que *Pacific* parece se desengajar do aspecto da responsabilidade sobre o outro que dá a ver, ou, ao menos, relativizar esse compromisso, em sua condição de "um outro discurso". É

também por isso, acreditamos, que a edição não manipula intrinsecamente nenhuma imagem, não acelera ou retarda durações, não emprega sonorizações ou flicagens[125].

Do mesmo modo, seria precipitado pensar-se em uma autoria *semicompartilhada*: como lugar de exercício de uma autoridade enunciativa, é patente que não são os espectadores que ocupam essa posição no documentário, ainda que, por meio de sua inscrição em cena (como em qualquer filme, em maior ou menor grau), de forma ostensivamente autoexibicionista, sejam competentes a propor sentidos e a suscitar afetos.

Se considerarmos então esse relativo desengajamento da instância autoral quanto aos outros filmados (ou "apropriados" para outro filme), em que termos se dinamizaria um princípio de autoridade inerente ao lugar de autor?

Como no filme nenhum dos personagens é identificado, nem em termos nominais nem em relação a suas histórias de vida, cremos que o teor de crítica se dê em um espectro abrangente, dirigindo-se de forma mais imediata à classe média (de maneira circunstancial, visto ser esse o público que compõe, no filme, a instância dos personagens), mas também, mais abstratamente, ao corpo da sociedade – ou ainda, o que cremos mais plausível, ao próprio espectador (ao menos àqueles que nos constrangemos com as performances dos personagens, seja em franca predisposição preconceituosa, seja, de maneira mais insondável, em termos de uma identificação).

A ordem do entretenimento, assim, é apresentada como um conjunto de tarefas a serem cumpridas: a montagem compõe um bloco que se inicia com um apresentador, de voz solene, que anuncia "às senhoras e aos senhores, mais um excelente espetáculo" – como o "mais um" se converte em "mais vários", assistimos a excertos de um arremedo de "O fantasma da ópera", um show no estilo *rockabilly*, uma dançarina de maiô que interpreta "Garota de Ipanema" e uma figuração do tipo "um dia na praia", em que, ao som de outras músicas da bossa nova, misturam-se duplas que "jogam" frescobol, garotas que fingem conversar, vendedor de algodão doce e transeuntes, em um artificialismo risível. Mas também a natureza é "um espetáculo": quando os personagens estão em uma das praias de Fernando de Noronha, o apresentador de voz solene "volta" em um breve *insert* de imagem e, embora não ouçamos o que ele diz, intuímos que "mais um excelente espetáculo vai começar": uma profusão de filhotes de tartaruga, assim que saem dos ovos, correm em direção ao mar – e são ostensivamente fotografados, filmados, aplaudidos.

---

[125] Efeito de pulsação ou cintilação de luz nas partes mais claras da imagem, que tanto pode denotar um defeito quanto um recurso estético.

Pacific (o navio, não o filme – ou antes, o navio *no* filme) transforma-se em um espaço constitutivamente ambíguo, que, ao mesmo tempo em que demanda um investimento identitário, ainda que sob a ordem da performativização da vida, e certos modos de interação intersubjetiva, constitui-se como um ponto de trânsito, de passagem e de ocupação provisória. A exemplo dos não lugares de Augé (1994), é esvaziado de um componente histórico e de relações interpessoais. Em oposição aos lugares antropológicos, que dinamizam articulações de sentido para quem os habita e de inteligibilidade para quem os observa, os não lugares são marcados por uma espécie de *desinvestimento* de sentido.

O princípio desses não lugares não é o de possibilitar a conformação de identidades singulares, mas o de criar similitudes solitárias. Em uma ambivalente condição de lugar e não lugar, é a espetacularização das experiências o que amalgama as relações entre os sujeitos naquele espaço autorreferente do navio: as sequências talvez mais reveladoras do documentário são aquelas em que, no único dia no intervalo da viagem em que pisam a terra firme, vários dos personagens ocupam-se em filmar, ao longe, o próprio navio. Em outro segmento, uma captação propõe um movimento de rotação panorâmica: o observador está dentro da embarcação e, conforme detalha "cada um" daqueles 360 graus, vai progressivamente se aproximando do exato lugar de onde saiu: não se deixa derivar em direção ao horizonte, não se distrai com céu ou com o mar: "parte" com o único intuito de "voltar" – o efeito de sentido que se estrutura é o de aprisionamento.

Sob o ponto de vista da autoria, é o efeito de expor a mediação onde as imagens parecem efetivamente imediatas – os planos desfocados e trêmulos e a imperícia (e ao mesmo tempo o encantamento) de se "brincar" com recursos da câmera (especialmente o efeito de *zoom*) – que garante o afastamento, a não simbiose entre o espaço de produção daquelas imagens e o espaço de produção de um lugar de autor. Analogamente, é por meio dos artifícios de montagem que, ao espectador, um efeito naturalista também é sonegado: Pacific, ao instalar essa distância fundamental, impede a fruição, a imersão dos espectadores na cena, muito ao contrário do que propõem alguns documentários televisivos que se tornaram paradigmáticos ao exibir as paisagens paradisíacas como lugares onde "o sol é para todos" (na mesma esteira de programas de viagem que, fortuitamente ou não, expõem um apelo sedutor tão competentemente capitalizado pela indústria do turismo).

O documentário de Pedroso é desconfortável, nesse sentido. Inicialmente porque toca no ponto de uma *evasão* de privacidade não apenas consentida, como também modulada a esse

mesmo fim. Em segundo lugar porque, ao denotar os modos de performance dos sujeitos para construir e divulgar sua intimidade, expõe como essas iniciativas "compram sem licitação" os clichês da cultura hegemônica, conformando seus sonhos e estilos de vida (ainda que momentaneamente) nessa *bitola*: um longo plano que traz apenas os pés de um homem apoiados na grade do navio, com o horizonte ao fundo, provoca uma associação imediata com uma antiga propaganda de chinelos cujo mote era: "dê ferias a seus pés". Ou por outra, uma cena embalada por uma música romântica associa simultaneamente, com um plano-sequência vagaroso o suficiente para acompanhar o ritmo da canção, o céu azul, as gaivotas que riscam o espaço, o mar trepidante e a "mulher amada" refestelada em um sofá na sala de jogos, de maneira tão afeita (e ao mesmo tempo, involuntariamente paródica) a alguns filmes que tematizam o paraíso perdido.

Como engenhosidade derradeira da montagem, que encerra o filme de maneira a delinear à crítica social algum tom de crueldade, as imagens mostram a festa de réveillon no navio. Dançando abraçado, um casal, tão logo percebe a presença de uma câmera que os filma, deixa de se olhar nos olhos para mirar a lente do equipamento (o rapaz tira os óculos, como habitualmente se faz para parecer mais fotogênico). Há, então uma contagem regressiva de dez segundos para que o ano seja rompido com a pompa adequada.

Com os fogos de artifício pipocando, começa um coro de "adeus, ano velho / feliz ano novo...". E é aí que um corte seco não deixa a frase sequente se completar: "que tudo se realize no ano que vai [corte final, sobem os créditos sobre um fundo preto, completamente sem som]". Um efeito de sentido de algo que não nasce, não vinga, não floresce, ironiza aquele tipo de experiência subjetiva que se esgota em si mesma e não se *realiza*, quer dizer, morre no mesmo espaço de artificialismo onde começou. O que restará com o término do espetáculo quando o novo ano chegar? As imagens, somos tentados a inferir. Mas que imagens? Aquelas que perderam, ou melhor, nunca tiveram a força de imantação do "isso foi":

> Já não se lamenta mais que as imagens escondam segredos que já não são mais secretos para ninguém; ao contrário, lamenta-se que as imagens nada mais escondam. Alguns iniciam uma longa deploração da imagem perdida. Outros reabrem seus álbuns para reencontrar o encantamento puro das imagens, isto é, a identidade mítica entre a identidade do "isso" (*ça*) e a alteridade do "foi" (*a-été*), entre o prazer da presença pura e a mordida do Outro absoluto (RANCIÈRE, 2012: 31-32).

Pacific tem como matéria-prima essa qualidade de imagens que, de tanto *falar*, não dizem praticamente nada. O ponto de vista de autor, nesse caso, funda-se no intuito de

reestabelecer a elas a possibilidade de voltarem a significar, por meio da inoculação da suspeita no interior da evidência, com o trabalho do já referido efeito de distanciamento que propõe. Tradicionalmente, os documentários de compilação/arquivo, notavelmente em países que enfrentaram regimes autoritários, gravitam em torno do poder estabelecido, questionando seus exercícios e denunciando seus excessos[126]. No documentário de Pedroso, é inferível um certo esvaziamento político das relações entre os sujeitos e suas circunstâncias (o que, não desconsideramos, é também fator da própria temática do filme) – e é então que o documentário tenta reinstalar a contradição como meio de tensionamento das verdades de uma época em que, mais além da autogestão da imagem, a própria administração de questões outrora coletivas convertem-se a cada vez em uma tarefa eminentemente individual.

3.4. Tempo, memória, apresentação da presença

Imiscuindo-se no turbilhão dos relatos historiográficos oficiais, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* pretende desentranhar das grandes narrativas as pequenas histórias tão oridinariamente próximas às nossas existências fugazes. Para isso, sem desconsiderar os acontecimentos que se elevaram à condição de fato histórico, ultrapassa a pretensão de objetividade que os recobre rumo a uma construção ficcional, em que "o mundo se torna presente demais", de forma a suscitar uma relação afetiva do leitor/espectador com a narrativa, fazendo a "crença superar o discurso" (ODIN, 2005: 35).

Na conversão do discurso do outro em outro discurso, o filme lança mão de duas estratégias principais: a compilação de imagens em certa medida "sem dono"[127], dispersas em diferentes reapropriações audiovisuais para além do documentário, e o referido tratamento ficcional quanto a esses fragmentos referenciais. Conjuminadas, essas estratégias parecem alcançar um efeito de identificação junto ao espectador, posto que, remodulando o discurso da história, não deixam de dizer respeito a cada um de nós.

---

[126] Entre tantos exemplos possíveis, citamos *1935 – O assalto ao poder* (2002), de Eduardo Escorel, e *48* (2009), de Susana Sousa Dias.

[127] Evidentemente, essa ideia é uma força de expressão, motivada pelo fato de que a maior parte das imagens apresentadas em *Nós que aqui estamos*, pela força semântica e pelo reconhecimento que adquiriram em um movimento de generalização, tendo sido difundidas em vários contextos e em várias épocas, são em tese bastante familiares aos espectadores. Isso não quer dizer que, sob o ponto de vista jurídico, seus autores não sejam identificados de modo a terem garantidos seus direitos (haja vista que metade do orçamento do filme foi destinada ao pagamento deles).

Um sentimento de pertença brota das narrativas dos anônimos, que não são nossas ou de nossos ancestrais, mas que poderiam muito bem ter sido. O sentido de fragmentação e de transitoriedade do "breve século XX", por um olhar em retrocesso, tende a ser reordenado em microunidades narrativas, sustentando a ideia de que nós também *somos* a história. Aqui, a ficção, como já delineamos, nem de longe aparece como *mentira*, mas como crônica de possibilidades.

Por meio do ensaio autorreflexivo, *Santiago* desvela de início o espaço de autoria no documentário como um universo em que a relação eu-outro se dá frequentemente sob o signo da hierarquia vertical e até mesmo da "violência roteirizada" que impele o outro a uma representação de si com o fim predominante de servir aos propósitos do eu que sustenta a câmera, em sua prerrogativa de dono da voz. Isso só se torna perceptível, entretanto, porque o "segundo *Santiago*" traz o material bruto não apenas em sua condição de não acabamento, *riscado* pelos ruídos de uma voz de autoridade que se eleva do fora de campo, mas também em sua característica de brutalidade inerente à direção (ao direcionamento?) de formas de expressão estritamente pessoais.

Em vista disso, a verdadeira alteridade do *Santiago* "definitivo" não é mais o personagem homônimo, a quem se rende, é verdade, uma tocante homenagem, mas o próprio João Salles, no deslindamento de um processo de 13 anos. A densidade memorialística no filme é figurativizada como o resultado de uma decantação do tempo: "Santiago escreveu: '*lento, ma non troppo*'. É um bom título (...). [Ele] sugeria que a vida poderia ser lenta, mas não era suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou em outra coisa. Eu não entendi", expressa um momento da narração.

O efeito de honestidade com que o diretor expõe sua forma de atuação na primeira tentativa de elaboração do documentário – fato que talvez explique porque o material tenha permanecido intocado por tanto tempo, até ser "reencontrado" – funciona também como um importante recurso para a legitimação do lugar de autor. Colocando-se sob rasura em uma espécie de reconhecimento que, entretanto, não dá espaço ao *mea culpa*, Salles potencializa a suspeição (do realizador, do personagem, do autor, do próprio documentário como forma de expressão de determinada verdade) nos termos de um recurso expressivo.

Na mesma esteira, a assunção do relato em primeira pessoa, um dos principais atestados de autenticidade das produções culturais contemporâneas, robustece a autorização da narrativa, mas esse eu que enuncia não se dá a ver de maneira transparente: a própria delegação literal da voz que narra (fisicamente, a do irmão Fernando, trabalhada como se fosse a do realizador, João Salles)

propõe esse embaralhamento. A assunção de que "a memória da casa da Gávea e de Santiago era nossa [do realizador e de seus irmãos]" dá a entender que o "discurso do outro" nunca foi realmente o de Santiago, mas o de Salles em 1992, ora nuançado por um tom muito mais respeitoso e afetivo.

O que deve ser abrigado do esquecimento não é exatamente a vida do personagem (cuja distância em relação ao diretor é inelidível), mas uma história de família algo ameaçada pelo desaparecimento, seja pela morte do pai e da mãe, seja por um estilo de vida que o tempo corroeu – e do qual Santiago, personalidade ao mesmo tempo marcada pelo servilismo e pela erudição intelectual, pela posição de "outro de classe" e pelo fascínio em relação à aristocracia, era um atestado de valor.

Em *Pacific* a dimensão da compilação, ou mais exatamente do arquivo, conta com um complicador essencial: essas imagens não dizem respeito ao passado, mas a um tempo resolutamente atual, uma forma presentificada dos modos de os sujeitos desempenharem sua presença no mundo recorrendo aos protocolos do espetáculo e da visibilidade máxima; trata-se de um tempo em que o exibicionismo não raro é valorado como marca de uma importância individual no espectro da sociedade.

O distanciamento, assim, só é possível no documentário nos termos de uma crítica social que, como efeito de sentido, chega mesmo a atingir a crueldade. Sabemos, no entanto (e essa questão não pode ser negligenciada), que a conformação de significados é sobretudo um resultado das vontades de verdade[128] de cada época histórica e de cada lugar em que os discursos circulam. Se algumas das imagens de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* circulassem no momento contemporâneo ao de sua produção, como certamente ocorreu, ainda que em uma enunciação "segunda" (como a que propõem os filmes de compilação), não seria factível que engendrassem também os efeitos de constrangimento em relação aos personagens que várias vezes notamos em *Pacific*? Impossível saber[129].

---

[128] Expressão de Foucault (2002).

[129] Um exemplo aproximativo que talvez seja interessante diz respeito ao universo de fotos de família produzidas com o recurso da fotopintura, bastante comum no início do século passado. Com o intuito de dar "mais vida" aos retratos, a fotopintura carregava nas tintas (literalmente) e resultava em imagens bastante artificiais, o que eventualmente suscitava críticas quanto ao valor estético desse trabalho e, principalmente, quanto à predisposição exibicionista dos sujeitos "imortalizados" na pintura. Atualmente, no entanto, esse material vai sendo apropriado como tema de exposições museológicas (e, portanto, revestido de uma aura artística), como no caso da mostra "Interior profundo", que reuniu 120 imagens de fotopintura produzidas pelo cearense Mestre Júlio Santos, expostas entre agosto e outubro de 2012 na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, e entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013 no Centro de Fotografia de Montevideo, no Uruguai.

Há, sem dúvida, o efeito de "pátina do tempo", que programa a recepção de determinadas imagens, no circuito de enunciação-coenunciação, segundo uma aura de respeitabilidade que as converte em objetos artísticos e em materiais dignos de estudo[130]. Mas a questão que nos mobiliza não se restringe, no âmbito dos documentários que se apoderam de outros discursos (notavelmente, de discursos de outrem) em um segundo processo enunciativo, ao valor que se atribui às materialidades imagéticas "originais". A escolha deliberada em analisar documentários contemporâneos deve considerar, em nossa perspectiva, também o momento atual como aquele que dinamiza sentidos determinados – ou ao menos autoriza alguns em detrimento de outros. É assim que *Pacific* parece denunciar criticamente uma reabilitação da escopofilia em relação à epistefilia, em um momento em que o ato de conhecer é cada vez menos dissociável do ato de ver. Essa característica, no âmbito do documentário, pode ser até arrefecida em relação aos filmes de compilação (em vista do efeito "filme que vira filme"), mas se torna bastante mais tensa quando a mostração gratuita deriva-se da dimensão de um encontro que efetivamente *ocorreu* entre sujeitos dispostos *para o filme*.

[130] Esta observação foi proposta por Jean-Claude Bernardet em carta aberta a Marcelo Pedroso. Ver: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2011-01-09_2011-01-15.html

capítulo 4

ordinários, singulares, infames: o filme olha para o sujeito

A pessoa é para o que nasce; Estamira; Garapa

Narrativas que se perfazem com a matéria-prima do real, as formas de fazer ver as singularidades no documentário contemporâneo têm nas experiências dos sujeitos ordinários, concomitantemente, uma possibilidade de questionamento das formas cristalizadas de representação (no que diz respeito a ideias como as de *povo* ou *classe*) e uma dificuldade radical: como fazer emergir as marcas de uma alteridade por meio de um específico atravessamento discursivo quanto a esses modos de existência que, de outra maneira, possivelmente nem mesmo ascenderiam a uma condição de relato. Convertidas em histórias, postas em circulação no espaço das produções culturais, essas existências ordinárias são recobertas com as tintas do extraordinário, e o homem *qualquer* tende a se tornar o depositário e a figura exemplar das dinâmicas que distribuem as configurações do sensível em nossa época.

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

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

> O ser especial é nesse sentido o ser comum ou genérico, e isso como a imagem ou rosto da humanidade. A espécie não subdivide o gênero, mas o expõe. Nela, desejando e sendo desejado, o ser se faz espécie, se torna visível. E ser especial não significa o indivíduo, identificado por esta ou aquela qualidade que lhe pertence de modo exclusivo.

> Significa, pelo contrário, ser um qualquer, ou seja, um ser que é, indiferentemente e genericamente, cada uma das suas qualidades, que adere a elas, sem deixar que nenhuma a identifique (AGAMBEN, 2007: 53).

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

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

A condição mesma de *ser sujeito* pressupõe a ocupação de lugares – fluidos, precários, é verdade – que se dinamiza na ordem do discurso: construímo-nos subjetivamente nas formações discursivas de nossos tempos, em amarrações identitárias que trabalham por um efeito de estabilização. Assumir a indeterminação como característica preponderante do ser qualquer não seria equivalente, em nossa visada, a desconsiderar esses princípios (como construtos) de demarcação e dinamização dos modos de ser. A proposição de Agamben sobre o ser especial enquanto ser genérico, a que aludimos, parece considerar, de través, esse tensionamento.

Como possibilidade de aproximação conceitual, consideramos que, na perspectiva de Certeau (2000), o ordinário seria aquilo/aquele que não tem lugar próprio, *animado* pelas diferentes maneiras de fazer cotidianas. O processo de identificação desses *lugares sem lugar* seria então uma operação exterior, modulando eixos de diferenciação para dar sentido aos modos de vida do homem ordinário, que "presta ao discurso o serviço de aí aparecer como princípio de totalização e como princípio de reconhecimento" (p. 62). Essa operação, pensamos, relaciona-se ao próprio exterior constitutivo do discurso, em relação ao qual vivemos em constante negociação para delimitarmos nossas experiências de sujeito.

A indeterminação seria uma espécie de força motriz para um redimensionamento das formas de estar no mundo, uma assunção às possibilidades em detrimento de uma fixação unívoca da identidade em determinados parâmetros. Trata-se, em tudo, de um jogo entre

movimento e cristalização, uma experiência de alteridade, no sentido de um deslocamento, de um *tornar-se outro* nos limites da própria linguagem cotidiana.

No âmbito do documentário contemporâneo, aqui suposto como um desses gestos exteriores que engendram formas de apresentação das singularidades do homem comum, apreendemos uma certa oscilação (muitas vezes dúbia e mesmo ambivalente) quanto à expressão da experiência dos sujeitos em meio à indeterminação de suas vidas ordinárias.

Uma tendência à condensação de seus modos de ser/estar em enunciados que os "domesticam" evita o enfrentamento de questões cruciais quanto às relações dessas formas de existência com as normatizações sociais e os poderes instituídos. Ao mesmo passo, as investidas que assumem a indeterminação como possibilidade concreta de um devir dos personagens no documentário, por meio da experiência do filme, abrem-se a deslocamentos que revolvem o estado das coisas, acompanhando os sujeitos em suas estratégias para dar sentido ao mundo, em um intento de reorganizar os espaços onde os discursos são produzidos e apreendidos: propriedade de uma linguagem ordinária que "proíbe toda extrapolação metafísica para além do que o falar possa dizer" (CERTEAU, 2000: 68). Nessa ótica, a composição de um lugar de autor se expressaria não pelo princípio de *interpretar* os sentidos da experiência dos sujeitos do filme como modo de oferecê-los ao conhecimento de um sujeito espectador, mas de acompanhá-los lado a lado, dizê-los nas cercanias, "falar de perto", para relembrarmos Trinh T. Minh-Ha.

Nas narrativas que tomam essa *mise en scène* da vida comum como elemento propulsor, torna-se sensível o tratamento que se confere àqueles sujeitos que, para além de uma existência ordinária, foram enredados nas malhas veritativas de nossa época segundo os matizes do desvio, da anomalia, da extravagância. Os "homens infames" de Foucault, cujas "vidas singulares [foram] tornadas estranhos poemas" (2003: 205), iluminadas pela atração irresistível do horror, mas apenas dadas a conhecer em razão do encontro com o alguma forma de poder, "que não apenas vigia, surpreende e pune", mas sobretudo "incita, suscita e produz (...), faz agir e falar" (p. 215).

Fazer falar e fazer mostrar como prerrogativa de revelação de uma verdade última do sujeito não raro se torna uma espécie de violência autoconsentida (ao menos quando dela se tem algum grau de consciência): o caráter confessional que se delineia em uma variedade de tipologias documentárias, que passam, por exemplo, pelas *biografizações* e pelas narrativas autoencenadas, expõe os pormenores das intimidades como um trabalho metódico de desentranhamento do real, supostamente perscrutado até suas últimas instâncias. Da mesma

maneira, as condições do encontro que modulam o ato de falar/mostrar podem se elevar de uma espécie de pacto de autoria entre o realizador e o personagem, em que a escuta comprometida não cede à devassabilidade das vidas alheias.

Nessa franja de possibilidades enunciativas, buscamos os documentários em que as narrativas sobre as existências infames – ao mesmo tempo reconhecíveis por condições de extrema marginalização social e por sinais que se inscrevem corpórea ou psiquicamente, à maneira dos estigmas[131] – provocam reflexões sobre as formas de aproximação entre um sujeito que dá a ver (subsumido pela figura do realizador) e sujeitos que são dados a ver (os personagens), assim como sobre os efeitos de sentido suscitados pela inscrição *em filme* dessa relação.

Tendo no horizonte a noção foucaultiana de que a conversão dessas vidas obscuras em relatos que circulam em nossa época se dinamiza como um encontro (ou um choque) com as formas de poder, pensamos o documentário também como um dispositivo de poder. Fazer aparecer aquilo que se oculta nunca será um procedimento anódino. Antes, trata-se de um processo de *acúmulo discursivo*, que delineia as configurações de práticas e saberes cotidianos, reitera os lugares sociais destinados à norma e ao desvio. Mais além, tenta dar conta do desviante inserindo-o em séries normatizadoras, que se prestam ao reconhecimento desse lugar segundo perspectivas distintas, motivadas tanto pelo julgamento complacente (o outro como o exótico, "primitivo sagrado", posto que intocado pelas garras da cultura) quanto por uma predisposição *fóbica* que se decanta dos modos de enunciação: a indeterminação desses personagens infames como a ameaça da qual se deve defender, dela não se aproximando além do necessário para que o real seja desentocado de seus recônditos. Essas modalidades enunciativas, claro está, não se estruturam univocamente, graduando essas perspectivas conforme proposições particulares, em cada um dos filmes, para a legitimação de uma instância autoral.

Nesse âmbito, os documentários *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner; *Estamira* (2006), de Marcos Prado; e *Garapa* (2009), de José Padilha, oferecem uma interessante inter-relação quanto à análise de uma artesania imagético-sonora para a composição de narrativas sobre os homens ordinários e/ou infames. Lançando mão de estratégias estéticas autorreflexivas,

---

[131] Para Soares (2009b), "Em sua definição, o *estigma* é uma cicatriz, uma marca visível (como os 'estigmas da varíola'), podendo ser tanto um sinal infamante ou vergonhoso, como um sinal natural do corpo; nos dois casos, assinala uma distinção, isolando e, ao mesmo tempo, reunindo os possuidores de um mesmo atributo. Pensados a partir de sua origem religiosa, os estigmas associam-se às cinco chagas de Cristo: sua presença atesta não apenas a santidade, mas também o pertencimento a um grupo especial. Esta escolha, longe de ser um privilégio, carrega em si obrigações e distinções" (p.2, grifos da autora).

que expõem o caráter de mediação do filme e não se ocupam em dissimular o estatuto de encenação pelos personagens (à exceção relativa de *Garapa*), esses documentários, no entanto, incorporam tais procedimentos como forma de robustecer um caráter conservador aos relatos, orientados sobretudo por predisposições maniqueístas e pela redução da complexidade dos sujeitos (novamente reconhecendo uma exceção: *Estamira*).

Há aqui uma inversão de perspectiva em relação a uma característica notável em *Santiago*, por exemplo: um investimento calculado e circunstancial na opacidade persegue, no entanto, um efeito de transparência, a reafirmação do ponto de vista no documentário como instância não ambígua da revelação de uma determinada verdade. O enunciador, nos três casos, não se coloca em suspeição, como se a ordenação do relato de saída se estruturasse em um patamar inquestionável.

Tendo como protagonistas as irmãs Maria, Regina e Conceição Barbosa, *A pessoa é para o que nasce* retrata de que forma as limitações físicas dessas personagens (elas são cegas) determinam suas formas de relação com o cotidiano (as três sobrevivem à custa de esmolas, tocando ganzá nas ruas do município paraibano de Campina Grande), além de explicitar a mudança na vida das três mulheres, em virtude da produção e da difusão do próprio documentário. As investidas autorreflexivas no filme (mostração de câmera, inscrição do realizador na cena, formas de negociação com as personagens e recorrência a outros campos legitimados das práticas sociais, como os programas jornalísticos televisivos e radiofônicos) propõem um sentido de que o filme tenha funcionado como meio de redenção para essas mulheres – e não faz cerimônia quanto a se autoproclamar como tal[132].

Em uma condição afim à natureza primitiva, as "ceguinhas" (termo que o próprio documentário incorpora) são figurativizadas de acordo com um significado ambivalente: o *sagrado* da comunhão com o universo e o *maldito* da barbárie, da deformação. Em termos de uma gramática da estética fílmica, tal efeito de sentido é alcançado, por exemplo, pelo emprego de lentes grande-angulares que capturam *close-ups* dos rostos das personagens. Essa forma enunciativa, ao explicitar os detalhes físicos delas, acentua os efeitos da pobreza e do desamparo (a falta de dentes, as peles bastante vincadas, o desbotamento dos globos oculares, os cabelos em completo desalinho).

---

[132] Uma indicação paratextual, que se expressa em um dos textos de divulgação comercial do filme (ele se dispõe na capa do DVD de *A pessoa é para o que nasce*), sintetiza essa ideia – "O filme que mudou a vida de três irmãs. Três mulheres que vão mudar sua maneira de ver o mundo". Aqui, como é patente, o caráter redentor do documentário se estende também ao espectador (e dimensiona a cegueira das personagens na perspectiva distintiva e – não supomos exagerado assumir – quase sagrada do estigma, como já apresentamos com Soares).

O caráter grotesco de algumas tomadas mobiliza uma memória que alude de maneira indireta aos espetáculos de bizarrices outrora comuns em feiras e em ambientes circenses – efeito que se potencializa pela fala de Conceição: "O cinema, quanto mais animado, melhor", acompanhada por uma música dissonante. A finalização dessa sequência traz as três irmãs manipulando, evidentemente às cegas, uma câmera filmadora – alienadas sobre a dimensão que aquilo assumiria em suas existências cotidianas: um saber sobre o sujeito que, no entanto, é alheio ao próprio sujeito (FOUCAULT, 2002).

Em *Estamira*, a matriz de composição da personagem funda-se em uma espécie de perversão que a própria personagem homônima desempenha para dar sentido a sua aventura existencial – perversão que assume aqui o sentido de uma *versão paralela* da lei simbólica: meios de designação do razoável e do interdito, das distribuições valorativas quanto às coisas do mundo de acordo com os parâmetros do próprio sujeito, em uma investida do tipo: "eu sou a lei"[133]. Catadora de lixo no aterro sanitário do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, Estamira inscreve no filme uma versão peculiar de sua história, marcada por traumas de abandono e violência sexual que derivam nas perturbações psíquicas que a acometem. Sob o signo de uma ultrapassagem que desestabiliza as representações cristalizadas, autoatribuindo-se a prerrogativa de significações revelatórias, libertadoras (o que se expressa na repetição constante da fala: "eu e o poder real"), Estamira, como personagem, é construída pelo documentário em uma economia da disjunção e do excesso.

Disjunção relativa às normas de um discurso orientado pela coerência e pela racionalidade triviais, generalizadas. Excesso no que corresponde aos registros da visibilidade e da audibilidade que se materializam no documentário. Imagens em que Estamira expõe sua intimidade física, gritos, potencializações extremas de situações de conflito, propõem uma fruição do excesso que chega a resvalar em um efeito de constrangimento – a exemplo da sequência em que a protagonista discute violentamente com um dos filhos, Hernani, que entoa provérbios bíblicos, enquanto a mãe, numa espécie de delírio, repete aos gritos blasfêmias e palavrões. Situações-limite que se catalisam pela presença da câmera.

---

[133] É interessante observar que, em diferentes momentos do documentário, a personagem diz literalmente: "Perversa eu não sou, eu sou é ruim", como se a sua *per-versão* como única versão possível de uma lei simbólica estivesse além do contraste ou da comparação com outras formas de exercício de poder, estas sim "perversas", posto que reconhecíveis, pela própria Estamira, como "doutrinas erradas, trocadas, que ridicularizaram os homens".

Tal excesso, entretanto, prioritariamente se modula no documentário por uma elaboração poética dos fragmentos sonoro-imagéticos relativos a um universo próprio à personagem, o que atribui a ela uma espécie "empoderamento estético" (JAGUARIBE, 2011). O tom profético das falas de Estamira assume uma correspondência na produção da imageria que transforma o ambiente do lixão em um "além mundo" que se despega dos territórios banais do cotidiano.

Esse tratamento estético se materializa ora pelas imagens em preto e branco, cuja superfície granulada da fotografia sublinha um sentido de passado atemporal, ora na própria tematização das imagens antirreferenciais (em preto e branco ou em cores), em uma perspectiva que chega ao lirismo: revoada de pássaros, sacos plásticos que flanam ao vento, poeira que se levanta do chão, fogos que brotam do solo.

As experimentações de linguagem demonstram *solidariedade* com a unicidade do ser-Estamira, marca de um sujeito qualquer cuja forma em presença se dá no paradoxo, nas bordas: "Eu sou perturbada, mas sou lúcida, sei distinguir a perturbação. Se eu não der conta de distinguir a perturbação, eu não sou Estamira, eu não era, eu não seria". O lixo e a decomposição não se equivalem, pois, a uma degradação da personagem, mas a uma maneira de refletir sua singularidade de ser aquela que é. O exercício de escuta a que o documentário se propõe tem como efeito de sentido um deslocamento do estigma da loucura, então elaborada como meio de expressão e de negociação com o mundo concreto por Estamira. Mas essa relação não é isenta de ambiguidades, do confronto com formas estabilizadas de expressão que se (dis)põem em consonância com o poder, corporificadas sobretudo pelos depoimentos dos filhos de Estamira e, de maneira menos direta, com o próprio campo discursivo da psiquiatria.

Garapa, entre os três documentários aqui referidos, é aquele que menos persegue as experimentações estéticas, desempenhando-se por um princípio de intervenção mínima na literalidade das imagens captadas, a não ser pelo fato de elas se apresentarem em preto e branco. Um efeito de afastamento do realizador em cena (não em termos totais, é verdade) lembra as composições formais do cinema direto – a câmera que se põe a observar, fazendo do registro a verdade da inscrição. Em termos do trabalho de montagem, entretanto, há uma potencialização da penúria extrema que tematiza o filme, no acompanhamento do cotidiano de três famílias cearenses vitimadas pela fome, o que conduz a fruição espectatorial a uma inversão de viés irônico, no sentido de um efeito reverso à significação aparentemente almejada, um confronto de pressuposições.

A figurativização das experiências ordinárias daqueles sujeitos ultrapassa os limites do tolerável, e o que era para ser supostamente um trabalho engajado na proposição de dar a conhecer, por recurso metonímico, a face da fome no país converte-se em um exercício de sadismo. Na busca pelo real em suas consequências últimas, *Garapa* não vai além da mostração gratuita, o que tende a um resultado de aversão por parte do espectador, um desejo de ver menos, ouvir menos, saber menos. A questão da duração, tanto em termos das composições internas (que na maioria se perfazem pelo emprego formal do plano-sequência) quanto no que diz respeito ao próprio transcurso do filme em sua totalidade (aproximadamente 110 minutos) catalisa esse efeito de sentido.

Como o processo de semiose é inesgotável – o que não pode ser dito ou significado em sua literalidade sempre o será de outro modo –, o afastamento do espectador é a própria forma de não (se) colapsar o sentido, mas certamente ele se dá nos termos de um desvio sem possibilidade de crítica, movimentado pela dinâmica contraditória da paixão pelo real como paixão falsa. O filme suscita "a experiência do Outro sem sua Alteridade" (ZIZEK, 2003: 25), visto que o real em sua crueza irredutível não pode ser suportado senão nos termos de um semblante: *a coisa em si* oferecida como imagem, como construto.

O documentário em questão se operacionaliza, entretanto, pelo intuito de cancelamento do efeito-semblante, de maneira que as imagens pretendem tomar o próprio lugar do núcleo inapreensível do real: os gritos de crianças que choram de fome e as imagens de moscas que cobrem seus corpos nus e desnutridos se tornam então reais *em demasia*. Não há possibilidade de aproximação empática com aqueles sujeitos, não em razão de uma deliberada indiferença pela instância espectatorial, mas pelo excesso de visibilidade de que as imagens se recobrem – é nesse sentido que o outro só pode ser experimentado segundo uma redução que o despoja de sua alteridade constitutiva.

Esse ímpeto de mostração busca se autorizar por um princípio sociologizante de que o documentário se investe, o que é confirmado pela inserção em cartelas dos letreiros inicial e final do filme[134]. Em relação aos personagens, esse afã é sensível por uma composição muito próxima

[134] A cartela inicial denota uma proposição do geógrafo e antropólogo Josué de Castro: "Existem duas maneiras de morrer de fome: não comer nada e definhar de maneira vertiginosa até o fim, ou comer de maneira inadequada e entrar em um regime de carências ou deficiências específicas, capaz de provocar um estado que também pode conduzir à morte. Pela falta permanente de determinados elementos nutritivos, em seus regimes habituais, grupos inteiros de populações se deixam morrer lentamente de fome, apesar de comerem todos os dias". A cartela final demarca um posicionamento da própria instância autoral em *Garapa*: "Ao permitir que documentássemos o seu dia a

à dos tipos – a "tese geral", ainda que afigurada de uma forma bem menos autoritária do que ocorria nos documentários sociológicos dos anos 1960, parece sufocar qualquer possibilidade de emergência das singularidades, de forma que o homem qualquer transforma-se no "qualquer um".

Uma espécie de redução dos personagens a determinadas categorias fixa esses sujeitos em constelações dramáticas (SALLES, 2005), dispondo lugares para os algozes e para as vítimas em uma conjuntura em que, a rigor, todos são açoitados pela miserabilidade. O exemplo candente desse tipo de operação pelo documentário se dá no tratamento narrativo das relações entre o marido e a mulher de uma das famílias apresentadas. Deles, só sabemos os nomes – Flávio e Lúcia – circunstancialmente. Não nos são apresentados, a não ser de maneira indireta, quando alguém se refere a eles episodicamente ou em situações de interlocução com outros personagens[135]. Lúcia resiste como pode aos assaltos diários da pobreza, empenhando-se para que as três filhas não sucumbam (leva as meninas a postos médicos públicos, sai com elas rumo ao centro da cidade batendo em portas "caridosas" para conseguir alguma coisa de comer, tenta, de maneira algo desastrada, seguir as instruções das assistentes sociais para que as crianças não peguem doenças). Flávio, ao contrário, vive pelos bares e, na maior parte do tempo, é designado como um homem bêbado e violento, que assedia moralmente a mulher e as três filhas pequenas. O discurso fílmico não propõe, como em *Estamira*, um deslocamento do estigma, mas, contrariamente, o faz ressoar como efeito produtor de sentidos.

As formas de existência miseráveis consomem-se em si mesmas, conotando uma inexorabilidade própria aos ciclos – como a de um dos pais de família que relata, aos 28 anos de idade, jamais ter podido "merendar, almoçar e jantar" em um mesmo dia. O problema da fome, assim, parece *endêmico*: apenas de maneira superficial o filme aborda sua dimensão política, referindo-se pontualmente a programas assistencialistas como o Fome Zero – e aí talvez uma pálida investida crítica deva ser reconhecida, ao se aludir à insuficiência dessas ações públicas para acabar com a fome entre as três famílias que conduzem o fio narrativo do documentário.

Em *Garapa*, os choques dos modos infames de vida com os dispositivos de poder (de maneira abrangente, com o próprio ato do documentário; de maneira situada, com o universo da

---

dia, as famílias de Rosa, Robertina e Lúcia nos deram a chance de conhecer de perto uma realidade que é desconhecida de muitos: a realidade das 920 milhões de pessoas no mundo que, segundo a ONU, lutam diariamente contra a própria fome (...). Ainda segundo dados da ONU (...), durante a projeção deste filme, mais de 1400 crianças perderam esta batalha".

[135] Os nomes das mulheres de cada uma das famílias são apresentados de maneira denotativa apenas na cartela final do filme (vide nota acima). Os maridos não são formalmente identificados, a não ser nos agradecimentos, o que embaralha a correspondência entre os nomes e esses personagens.

assistência social e com personagens que desempenham um arremedo de assistencialismo, oferecendo sazonalmente doações a uma das famílias) "trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase imediatamente" (FOUCAULT, 2003: 203). O gesto do documentário, ao forçar determinados limites do que se *pode* mostrar, articula uma relação entre os modos de fazer e os meios de visibilidade dessas práticas, que, entretanto, é esvaziada de seu potencial político. Se a dimensão estética da política, como já nos disse Rancière (2009), refere-se às potencialidades dos sujeitos de tomar parte em um comum compartilhado, definindo e redefinindo os lugares dessa experiência que rearticula as conformações do sensível, *Garapa* não consegue ultrapassar, nesse sentido, o patamar da redundância.

4.1. A indeterminação como impasse

"Todo mundo tem que nascer com alguma coisa, tem o destino de nascer para alguma coisa". Em circunstâncias diferentes, em *A pessoa é para o que nasce*, essa fala de uma das protagonistas ganha ressonâncias que dinamizam um estatuto de autoria no documentário: a assunção a um determinismo que seria próprio às personagens e o papel que o filme se autoatribui na conversão do destino das três irmãs cegas, que vivem em meio à pobreza e ao anonimato. A explicitação do encontro entre as personagens e o realizador, ao mesmo tempo em que dilui o efeito de transparência dessa relação, modula suas formas de inscrição discursiva conforme um sentido de romantização (o que ganha um contorno literal no transcorrer do documentário), que certamente não é alheio à dissimetria de poderes entre aquele que filma e aquelas que são filmadas.

A câmera se imiscui na casa, no cotidiano e nas relações familiares de Maria, Regina e Conceição: elas são captadas enquanto dormem, comem, vestem-se com extrema dificuldade. Um caráter ambíguo é propulsionado pelo tratamento estético, que assume a não referencialidade como recurso poético e propõe significados cambiantes entre uma natureza que tanto expõe uma face idílica e apaziguadora, como nos romances da literatura do período romântico, quanto uma face degradante, reduto das perversões do homem, própria aos romances do período naturalista.

As protagonistas são, por um lado, dispostas em ambientes naturais que denotam sua comunhão com o universo: deitadas na relva, movimentando-se entre árvores e arbustos, em circunstâncias em que se destaca a iluminação natural. A estruturação formal desses planos faz

lembrar a arte dos ceramistas figureiros: forjada na simplicidade do barro, ganha formas e cores densas que moldam tanto imagens do cotidiano quanto figuras sagradas – ambivalência que o filme estende à própria construção das personagens, a exemplo da sequência em que Regina, deslocada para um dos cantos do quadro, canta uma música regional em um cenário que contrasta as cores de seu vestido com as do céu e as de um pé de mandacaru: conformações de uma natureza lendária, o resto de um mundo ancestral, aquilo que sobra em uma sociedade autodeterminada pelas matrizes da industrialização (MAINGUENEAU, 2006).

Por outro lado, quando figurativizada sobretudo em ambientes fechados (a casa em que vivem as irmãs, na maioria das vezes), essa natureza se torna defectiva e infamante: um plano em *superclose* dos olhos esbranquiçados pela cegueira é acompanhado por uma luz que pisca ininterruptamente e pelo som de tambores que, em lugar da fruição tranquilizadora, ordenam um perturbador efeito de excitação sensorial.

Tal dinamização do par opositor: exterior *versus* interior, que deslancha acepções ora euforizantes ora disforizantes quanto à experiência dos sujeitos do filme, assinala sua condição de indeterminação sob o signo do impasse e não da abertura a possibilidades – e é aí que se engendra um espaço autorizado para o gesto do documentário: conferir um significado e uma ordenação à anomia. A própria reiteração de uma identidade difusa, incerta, das personagens (que flui entre o sagrado e o maldito) torna a intervenção do filme quase uma demanda por parte delas, visto o adensamento, por meio da narrativa, da vulnerabilidade que atravessa suas existências. A inscrição física da cegueira, quando as protagonistas proferem frases como: "Parece que estou vendo" ou "Agora escureceu tudo", é constantemente relembrada ao espectador, na associação dessas falas com planos inteiramente pretos ou mesmo branco-leitosos.

O filme, assim, traça um movimento que justifica suas investidas ao fazer das ceguinhas celebridades, inicialmente na Paraíba e depois pelo país afora. Um plano em panorâmica da cidade de Campina Grande, combinado com a sonorização extradiegética da locução do jornal radiofônico Matutino Borborema, refere o fato de as irmãs serem protagonistas do documentário, tornando-se "estrelas de cinema". As sequências seguintes mostram uma afluência de jornalistas à casa delas: repete-se a alusão ao fato de terem se transformado em "estrelas de cinema" – os microfones e câmeras de TV, exibidos com destaque, convertem-se

em índices de remissão a uma cena enunciativa[136] amplamente validada: a do exercício do jornalismo segundo seus valores de produção e difusão de acontecimentos marcados pela recência (ou ainda pela novidade de abordagens incomuns).

A cenografia mobilizada nessa sequência (modo pelo qual se materializa a cena de enunciação que legitima um discurso) remete ainda ao universo do *star system*, o modelo cinematográfico hollywoodiano, em que uma das expressões mais características é a da mobilização de um imaginário social sobre o modo de vida de seus astros e estrelas. Emerge, então, um parâmetro que se repete em vários momentos de *A pessoa é para o que nasce*: uma espetacularização da miséria (tanto física quanto social), que confere à instância autoral o referido caráter salvacionista, redentor, também ele uma determinação do destino: "Deus escolheu um pra vir pra cá contar a nossa história", diz Maria aos repórteres que tomam a pequena sala de sua casa.

Um sentido aparentemente desestabilizador dessa relação ocorre quando a mesma personagem pergunta diretamente ao realizador "de quem havia partido a ideia daquele documentário", afirmando ainda que muitas pessoas diziam que o intuito do filme era apenas o de ganhar dinheiro explorando as histórias dela e das irmãs. O discurso do filme operacionaliza, ainda outra vez, uma cenografia que busca reiterar sua legitimidade ética. Após uma fala de Maria de que queria ficar conhecida, a composição imagética é orientada a partir de um movimento ascendente da câmera, que mostra as três mulheres, no topo de um monte, de baixo para cima (*contre-plongée*). Atribui-se então uma ideia de poder e triunfo às personagens – algo que é referendado pela composição musical, de tom marcadamente épico, que acompanha o deslocamento da câmera.

O sentido de redenção que conduz as personagens "ao topo do mundo", como resultado do filme, chega ao paroxismo quando elas finalmente são alçadas ao estrelato, protagonizando um show no PercPam (Panorama Percussivo Mundial), em 2000, na capital baiana. Imagens captadas nos camarins mostram o encontro entre elas e os músicos Naná Vasconcelos e Gilberto Gil. Expressando uma consideração ao mesmo tempo embevecida e condescendente em relação às irmãs, os músicos aludem de maneira explícita ao papel fundamental do realizador do documentário na trajetória delas.

É nesse contexto de *glamourização* que um dos momentos mais tensos do documentário toma forma, introduzido por uma sequência em que, durante um show em São Paulo, as

[136] A noção de cena enunciativa, aqui, retoma o conceito de Maingueneau (2004a), já referido no capítulo 2, como espaço socialmente instituído que conforma todo ato de enunciação. A alusão, na sequência, à cenografia também é de lastro desse autor.

ceguinhas apresentam uma canção em que os versos dizem: "como é bom a gente amar" e "teu olhar me seduziu". Já no quarto do hotel em que estão hospedadas, Maria se declara apaixonada, mas reconhece que o romance não vai dar certo. "Ele é casado, né?", pergunta o realizador, aparentemente dissimulando o fato de saber que ele mesmo era o objeto da paixão. "É", responde a personagem, "mas acho que ele já percebeu. Eu *era* feliz se conseguisse o que estou dizendo [a correspondência amorosa], mas as pessoas *é* para o que nasce...". O realizador deixa o quarto e depois volta, para explicar didaticamente às personagens a diferença entre "gostar muito" e "amar". Sai novamente do quarto e as deixa sozinhas com a câmera, acomodada em um tripé. Maria ouve, pelo rádio, uma música romântica de Roberto Carlos e chora discretamente. O efeito de não intervenção da câmera que apenas observa, "sem ser operada por ninguém" – em um aparente afastamento estratégico do realizador, que "tira o corpo da cena" –, é tornado ambíguo com a montagem, que, após essa sequência, traz novas cenas de um show das irmãs, que cantam: "eu não tive amor... é sofrimento demais".

Esse conjunto enunciativo suscita uma reflexão quanto à necessidade de mostração dessas imagens – mais precisamente até, da elaboração delas por meio da montagem –, já que condensam um dos princípios elementares do filme: uma pretensa afirmação das personagens que, entretanto, se faz paradoxalmente pelo adensamento de suas vulnerabilidades. Movidos por um *desejo de filme*, os sujeitos postos em relação no documentário garantem sua permanência no jogo ocupando posições bastante esquemáticas e, a rigor, *proibidas* de reversibilidade[137], ainda que momentânea, o que de certa forma é expresso na frustração sentimental sofrida por Maria.

Essa proposição é ainda sublinhada pela recorrência ao estatuto da confissão como meio de se redimir alguém de suas faltas ou pecados. Não é necessário dizer que o caráter confessional, ao buscar a verdade inexorável do sujeito, delineia uma dissimetria de forças: confessa aquele que é mais fraco, que assume em primeira pessoa seus desvios em relação às normas. Ouve a confissão aquele que, ao menos em tese, detém um poder *restaurador*. Em tudo se trata de um exercício de coerção, o de "fazer passar pelo fio da linguagem o mundo minúsculo do dia a dia", visto que, "ao mesmo tempo, aquele que fala é aquele de quem se fala" (FOUCAULT, 2003: 210).

É assim que, três anos depois de Maria, Regina e Conceição terem sido ovacionadas nos shows do PercPam, o realizador, acompanhado da mulher e do filho, volta a Campina Grande

[137] Relembramos a alusão à última sequência de *Peões*, de Eduardo Coutinho (ver introdução desta tese), como possibilidade de se incorporar a reversibilidade de posições como estratégia autoral.

para ver como elas vivem. A despeito de morarem em uma casa maior – comprada, como é referido, com o dinheiro que ganharam com a fama que se alastrou em função do documentário –, duas das irmãs continuam esmolando nas ruas da cidade. O realizador vai até elas e fica sabendo que Conceição "foi enganada" por um homem. "Por que vocês não disseram nada para mim?", inquire. Já em casa, a personagem, constrangida, relata: "Afinal eu vou dizer, não é para eu dizer? Eu dormi com ele, aí quando foi no outro dia, ele separou de mim". Desempenhando o papel do confessor, o realizador ainda pergunta: "Você beijou ele? Abraçou ele? E foi muito bom?". Conceição apenas confirma discretamente, mas, como todo ato de confissão, esse também requer uma penitência, que é tanto mais eficiente quando se efetiva sob o olhar de um terceiro. Recorrendo a Maria, o realizador pergunta se ela gostaria que Conceição se casasse, ao que ela responde afirmativamente, para que a irmã não ficasse abandonada quando ela morresse. A câmera se detém em um plano de detalhe do rosto de Conceição, que então chora copiosamente.

Essa tensão é logo desfeita, com as últimas sequências, cuja edição reafirma o papel redentor do filme – se as três irmãs continuam ou não pedindo esmolas, se Conceição enfim se casa, essas se tornam perguntas sem resposta, aparentemente sem pertinência até. Isso porque a memória das irmãs (evidentemente segundo o discurso fílmico as apresenta) prevalece sobre o cotidiano ordinário, desprovido de qualquer glória. Deitadas na mesma cama, elas se põem a reavivar essas memórias, alternando suas impressões: "As coisas boas ninguém esquece"; "Eu gostei de conhecer o Gilberto Gil"; "Tem hora que o cego vê, quando tá sonhando... eu já sonhei com o mar".

Como última investida de *realização do sonho*, de um encontro com o destino, a câmera acompanha ao longe as personagens em uma praia deserta e paradisíaca. Elas andam de maneira incerta e vagarosa, de mãos dadas, sentem a areia com os pés e então começam a se despir. Completamente nuas, as três caminham em direção ao mar e, na água, começam a brincar.

O efeito de sentido de um reencontro com a natureza ancestral, no entanto, é clivado pela própria imanência da cena. As personagens, que não veem, são oferecidas à visão alheia despojando-se do último recurso que as resguarda da invasão de olhares tão difusos quanto imponderáveis: as próprias roupas. O que até então se afigurava como uma distância algo respeitosa por parte da câmera se converte em puro *voyeurismo*. Olhar sem ser visto (nesse caso por uma limitação da própria natureza) e, mais além, ser dado a ver em uma tela de cinema (experiência de que as irmãs jamais tiveram conhecimento) remetem ainda outra vez à alienação

dos sujeitos quanto a um saber sobre eles: sua condição de vulnerabilidade oferecida como um espetáculo. Essa tensão é perversamente justificada na montagem, pela inserção da última fala (em voz over) de uma das personagens: "A pessoa tem que cumprir com aquele destino que Deus dá".

As formas de estruturação e legitimação de um espaço autoral em *A pessoa é para o que nasce* articulam efeitos de sentido que atribuem ao autor a gestão de um duplo estatuto: por um lado, o exercício meramente especular (dada a mostração gratuita das dificuldades, constrangimentos e dificuldades das protagonistas); por outro, uma atitude indulgente, que conferiria ao autor – e, por extensão, à imagem de uma certa prática documentária – um valor pretensamente salvacionista, na relação com as mesmas personagens. Tal ambivalência é depreendida já por meio do título do filme, que expressa tanto o caráter de predestinação do autor/documentarista, "enviado por Deus para contar a história das ceguinhas", em uma recomposição da fala de Maria aos jornalistas, quanto o determinismo que se eleva dos modos de narrativizar histórias sobre aquelas pessoas que são (só) para aquilo que nascem.

4.2. A indeterminação como possibilidade

Se em *A pessoa é para o que nasce* muitos dos planos de detalhe trabalham para isolar e amplificar as deformações físicas das protagonistas – como se as partes explicassem o todo –, em *Estamira* esse recurso parece propor o sentido de que a personagem, complexa demais, não pode ser apreendida em sua totalidade. Ela só nos é dada a ver aos poucos, inicialmente de costas, depois por meio de detalhes das mãos que tremulam e que parecem compassar a música extradiegética que cobre a sequência inicial do documentário. A câmera acompanha Estamira – que até então não temos certeza de ser mesmo Estamira – em seu tortuoso percurso até o aterro sanitário do Jardim Gramacho. Pelo caminho, a linguagem fragmentária vai compondo os indícios daquele universo, com as imagens granuladas e em preto e branco.

Tendo chegado ao lixão, a personagem troca de roupa e, com o olhar fixo na câmera, mostrando-se de frente enfim, faz um sinal afirmativo com a cabeça, como se desse a ordem para o filme começar, em uma espécie de pacto com o sujeito da câmera. É só aí que surge na tela o título do documentário, vinculando aquela mulher que começamos a conhecer com a personagem-tema da narrativa.

A imagem se colore pela primeira vez (a oscilação entre o colorido e o preto e branco perpassa todo o filme) para denotar sacos plásticos flanando ao vento, enquanto a protagonista diz sobre sua missão revelatória de uma verdade, em um tom profético mas sóbrio: "feia desse jeito, velhinha desse jeito, boba desse jeito... Estamira está em tudo quanto é canto". Comumente, Estamira refere-se a si em terceira pessoa nas circunstâncias em que seu ser não coincide com o da mulher pobre e acossada pela loucura estigmatizadora: estranha estratégia de autoafirmação marcada por uma subversão da própria pessoa[138].

O documentário corrobora a dinâmica comum à inscrição das vidas dos homens infames, novamente segundo a perspectiva de Foucault (2003: 216). Para que tivessem alguma existência no amplo conjunto discursivo que conforma uma época, esses modos de ser tiveram de se tornar iluminados por um foco de luz que só poderia vir de um espaço a eles exterior, "espécie de imposição para desalojar a parte mais noturna e cotidiana da existência". Ocorre, entretanto, que o filme autoriza um estatuto de autor estendendo à personagem a possibilidade de enunciação a partir de seu próprio lugar de fala.

Há aqui um duplo viés na dinâmica instituinte do documentário: ao mesmo tempo em que a personagem é impelida a falar, a modulação dessa fala não é sustentada ou validada por uma interpretação "transcendente", nem por uma recomposição do dito por uma instância exterior a ele, a não ser em ocasiões bastante circunstanciadas. É nesse sentido que *Estamira* abdica de uma pretensão redentora em relação à personagem, no sentido de desalojá-la de seu espaço cotidiano e conferir uma ordem e uma redenção à suposta anomia, em interessante contraste com *A pessoa é para o que nasce.*

O trabalho poético com a fotografia torna o lixo e a decomposição algo distantes do espectador, mas esse intuito também é um meio de dar a ver uma cosmologia própria a Estamira, no processo singular de inventar maneiras de atribuir um sentido ao mundo – e de negociar com ele as maneiras de sua inserção.

Mesmo no momento em que uma imagem inegavelmente intensa é exibida (o cadáver nu de uma mulher em meio ao lixo), a câmera não investe na devassabilidade da cena. Nessa estruturação, reitera-se o efeito de distanciamento, já que a tomada não é colorida e, além disso,

---

[138] Chamada de embreagem actancial, essa estratégia tem o efeito de despojar o enunciador/locutor de sua subjetividade, fazendo emergir o ser social (FIORIN, 2002: 86). Em *Estamira*, a autoatribuição de poderes revelatórios pela personagem reitera esse sentido de uma missão que extrapola a dimensão do próprio sujeito.

interliga-se a uma reflexão de Estamira sobre a transitoriedade da vida material: “Tem o eterno, tem o infinito, tem o além e tem o além do além, que vocês ainda não viram. A carne dissolve, derrete”.

O filme, entretanto, não é totalmente alheio a uma perspectiva normatizadora, que se expressa pelos depoimentos de Carolina e Hernani, filhos de Estamira, e pela relação da personagem com o universo da psiquiatria. Em dimensão cênica, essas construções guardam certa correspondência, em termos do exercício de dar a ver a personagem, com uma tematização dos universais semânticos de “ordem e desordem”, “racionalidade e irracionalidade”, “cotidiano e transcendência”. Torna-se sensível o papel da câmera, enquanto mobilizadora do evento fílmico, de suscitar uma espécie de catarse por parte da personagem (frequentemente mobilizada por seus acessos de cólera), que se engendra em termos do transbordamento de significados latentes na auto-*mise en scène* de Estamira.

Esses momentos, marcados pelo conflito extremo, perfazem-se por meio de contrastes. Ao discurso escatológico e fatalista da protagonista, (cor)respondem os referidos depoimentos dos familiares, assim como fotografias de família de um tempo em que a perturbação mental ainda não havia alcançado a personagem. Além disso, a câmera acompanha as visitas de Estamira a um centro de assistência psicossocial, onde recebe remédios para o tratamento de seus transtornos.

Tais expressões de uma ordem estabilizada advêm como uma espécie de “bordeamento” ao universo próprio de Estamira, denotando, ainda que pontualmente, sua condição mental na chave do desvio e da anomalia. Os filhos debatem sobre a loucura da mãe, intentando uma contextualização que explicasse seu modo de ser. Carolina pontua as dificuldades da época em que o pai vivia com elas, já que ele se envolvia com outras mulheres e maltratava Estamira, mas reconhece que “aquela era uma vida, uma vida de verdade”, como se essa prerrogativa fosse alheia ao modo como sua mãe tecia a existência no tempo da enunciação do documentário. Hernani, que entra em constantes embates verbais com Estamira, foi o único que se dispôs a interná-la, em duas ocasiões, e assim toma de empréstimo o discurso da medicina para validar suas atitudes: “Clinicamente ela é louca, com laudo médico”.

A filha refere-se ainda à série de estupros sofridos pela protagonista, à guisa de uma chave explicativa para o agravamento de suas alucinações. Essa sequência se estrutura por um efeito de antítese, que, no entanto, parece validar pontualmente o posicionamento de Carolina. Em um momento de divagação, Estamira expressa com uma voz de lamento que progressivamente vai sendo tomada pela raiva: “Eu te amo... mas você é indigno, incompetente, otário, pior que um

porco sujo", momento em que um *insert* apresenta a foto do marido, já falecido. Carolina então começa a relatar sobre os estupros praticados por outros homens, mas essa fala é antecedida por um curto plano em preto e branco, aparentemente do lixão, em que a câmera se fixa em um placa com os dizeres: "Cuidado: vira-latas neuróticos".

À mesma maneira, a relação da protagonista com a instituição médica transparece um dissenso sem possibilidade de conciliação. Investindo-se de uma fala bastante crítica, Estamira mostra incontáveis cartelas de remédio em que ela nem sequer tocou, pois acredita que eles sejam "da quadrilha da armação, dos dopantes". Desautoriza ainda a médica que a atende, que "passa uma conversinha e depois só *copeia* [receita Diazepan]".

Aqui, no entanto, o documentário relativiza a autoridade da psiquiatria, expressando um reconhecimento à voz de Estamira no antagonismo com esse discurso institucionalizado: a personagem lê, para a câmera, o próprio laudo médico, que cita termos como psicose, alucinação, ideias de influência e discurso místico. A sequência retoma as cartelas cheias de remédio e movimenta uma composição metafórica: um gatinho pequeno e indefeso esquiva-se atrás de um muro. Embora débil como o gatinho aos olhos do mundo ordinário, Estamira de alguma forma não se aliena de um discurso sobre si mesma que vem do exterior: pelo gesto do filme, entra em contato com ele, tem a chance de confrontá-lo, ainda que na ordem da vida cotidiana nem sempre saia vitoriosa. Esse efeito é realçado por imagens de arquivo de manicômios cariocas em que os internos são mostrados em completo abandono, em situações de extrema degradação física e moral.

As sequências em que as vozes socialmente autorizadas dão conta de margear e normativizar a existência inapreensível de Estamira não penetram o ambiente literal do lixão. À espécie de um "além mundo", esse espaço se configura como o universo inalienável da personagem, lugar onde ela modula sua subjetividade, desenvolvendo relações afetivas com outros companheiros catadores de lixo.

Reconhecendo-se "homem de formato par", por ser mulher e portanto capaz de dar origem a um outro ser, Estamira exerce a maternidade possível no trato com seus amigos do aterro sanitário, dedicando-lhes um cuidado extremo, assim como em relação a Maria Rita, a terceira de seus filhos, que foi afastada do convívio com a mãe biológica quando era ainda pequena. Nessas formas de interação, a personagem demonstra conhecer os protocolos sociais que conformam uma imagem de maternidade, que não aparecem em sua relação com Carolina e Hernani. Isso possivelmente porque frequentes vezes eles intentam prevalecer nas discussões que

travam com Estamira aludindo ao nome de Deus – a quem a personagem apenas reconhece na condição de *Trocadilo*, o "esperto ao contrário", força maligna que trairia os homens e os afastaria do caminho da verdade, tarefa que Estamira reivindica como sendo dela.

Em uma inversão da lei suprema, de que a personagem se autoinveste ("Minha missão é revelar"), Deus só pode então ser tomado como um trocadilho. Dizendo possuir o controle superior, Estamira grita para o alto e um trovão risca o céu. Na composição narrativa que ordena o documentário, ela comanda a natureza, desentranha as forças de um poder invisível – algo que, evidentemente, só se torna sensível por escolhas estéticas que promovem esse tipo de relação associativa que individualiza a personagem[139].

A loucura, nesse âmbito, é aquilo que Estamira tem de mais próprio, qualidade que singulariza seu ser e, ao mesmo tempo, o faz "ser mais além". Na elaboração de provérbios próprios, a personagem caracteriza o lixão nos moldes de sua própria aventura existencial, dizendo que aquilo é um depósito de restos – e, às vezes, só restos, mesmo –, mas onde às vezes também aparece o descuido. Em contraponto ao descuido de uma sociedade que a transformou em resto, ela enuncia suas verdades absolutizadoras, às vezes com uma ira incontrolável que torna difícil compreender aquilo que é dito; noutras em momentos de quietude e contemplação eloquentes.

O filme, então, se deixa guiar esteticamente pelo mundo cosmológico de Estamira, impregnando-se das imagens e dos sons do lixão, mas atribuindo a essas materialidades um investimento poético afim à própria característica de indeterminação da personagem, que ela mesma parece enxergar para além de si, como caráter inerente à humanidade: "O homem, consciente, lúcido e ciente, o único condicional". Uma razão condicionada, incerta, sujeita às contingências, marcas da relação subjetiva da protagonista com o mundo.

Tal forma de relação não se deixa – e nem essa parece ser mesmo a pretensão do documentário – enredar nos parâmetros interpretativos ou explicativos de um discurso convencional. Dois longos planos mostram uma poça de chorume e captam o som das borbulhas (que Estamira chama de "puquê" e explica serem derivadas do gás carbônico produzido pela decomposição do lixo). Essas imagens, cuja expressividade se robustece com o som das bolhas, evocam algo que é próprio à personagem, em sua condição de alteridade que não se reduz: "Tem

[139] Lins e Mesquita (2011: 29) veem em *Estamira* uma radicalização do processo de subjetivação da personagem, que se delineia, não de maneira tão incisiva, já em filmes como *Boca de lixo* (1993), de Eduardo Coutinho: "o documentário [*Estamira*] nos permite refletir sobre o esvaziamento da vontade de representatividade, a favor de uma aposta na afirmação singular de uma única mulher".

gente que não se habitua, não dá conta, é tóxico", ela relata. O documentário, assim, não busca conciliações, nem parece querer que nos *habituemos*, já que o hábito, grande surdina[140], tende a acovardar a percepção, naturalizando a distância e o estranhamento de maneira a torná-los inócuos.

Ao final do filme, Estamira também se encontra com o mar, a exemplo do que situamos em relação à última sequência de *A pessoa é para o que nasce*. Aqui, entretanto, essa aproximação não é idílica nem apaziguadora, mas reforça esteticamente o próprio mundo interior de Estamira, identificado ao mar revolto.

A personagem mais uma vez invoca uma espécie de poder invisível, fustiga a água, chama o nome de entidades que deveriam estar sob o seu comando. O mar se dá a ver, então, como alegoria da violência criadora típica da indeterminação de um sujeito que escapa aos conceitos categorizantes, às ideias essencialistas, às formas de pertença a qualquer grupo, por mais que o processo de estigmatização tenha trabalhado em sentido contrário: "Estamira nunca vai mudar o ser", sustenta a voz da personagem em uma narração over marcada pelo emprego de uma terceira pessoa que não coincide com o "homem" ordinário Estamira – e que por isso mesmo jamais vai se deixar apreender. Catalisadora de um espetáculo catártico pela personagem, a câmera oferece à instância espectatorial um efeito de sentido de desajuste entre *ser* e *ter* que marca irremediavelmente a personagem: "Eu nunca tive aquilo que sou: sorte boa".

Empreendendo uma experiência com a matéria-prima do real que, no entanto, não pretende *dizer esse real* em suas consequências últimas (justamente para não destruir o efeito-semblante próprio ao discurso), o documentário potencializa seu lugar enunciativo pilhando a última das falas de Estamira: "Tudo que é imaginário tem, existe, é".

4.3. A indeterminação como fixidez

Em *Garapa* o sentido de fatalismo e de impossibilidade de transformação que marca a conversão dos homens comuns em personagens perpassa não apenas essa composição, mas o próprio sentido (tanto em termos de proposição de significados quanto no que se refere a um direcionamento, uma orientação) do filme. A fotografia em preto e branco, com poucas nuances de iluminação, propõe um efeito de fixação da miséria em sua crueza – e de uma estagnação da narrativa documentária, que, embora lance mão de alguns princípios de composição de personagens, em uma investida

[140] "O ar está cheio de nossos gritos. Mas o hábito é uma grande surdina" (Beckett, 1976: 178).

maniqueísta, não contempla uma sucessão de estados. O tempo parece não variar e a paisagem rude, da mesma forma, é inalterável (a não ser por um único plano de chuva).

Uma opção estética pelo modo observativo – com restritas intervenções do realizador, quando então lança algumas perguntas sobre as condições de vida dos sujeitos – torna as sequências tão semelhantes ao ponto de resvalarem na redundância. A opção frequente pelo plano-sequência assume uma proposição bem diferente àquela que reconhece Comolli (2008), segundo o qual esse recurso formal facultaria aos personagens a possibilidade de desenvolvimento de sua auto-*mise en scène*, da inscrição subjetiva de seus desejos e potencialidades no filme. Em *Garapa*, a duração própria ao plano-sequência só faz concentrar a insuportabilidade de um tempo que não passa, de vidas que não conseguem escapar do destino, da fome como a constante *universal*: trata-se, afinal, de um universo hermético desenhado pelo filme.

A dimensão sociologizante do documentário, que entretanto não esboça contextualizações quanto ao problema da fome, recobre-se de um efeito de ilustração: contemplando a vida de três famílias miseráveis (duas delas no sertão cearense, a terceira na periferia da cidade de Fortaleza) não oferece a menor chance de afirmação singular aos personagens, que assim se convertem em tipos. Repetem-se à exaustão as tomadas em que crianças nuas rolam pelo chão de terra, dividem o espaço com porcos e são *alimentadas* com os únicos recursos de que dispõem as famílias: água e açúcar, que, misturadas, fazem a garapa que dá título ao filme. Não há, portanto, muita diferença quando a narrativa contempla uma das famílias em detrimento das outras duas. Os dramas se equivalem, o que é reforçado pela montagem alternada[141] das sequências, assim como a indiferenciação dos sujeitos, de cuja propriedade elementar – os nomes – só tomamos conhecimento de maneira pontual, mas não como uma ordenação que provém expressamente do lugar que enuncia o documentário[142], conforme já referimos.

Alheia à dimensão do encontro, a relação entre o realizador e os personagens parece completamente circunstancial: o primeiro dá a ver, os segundos abandonam-se a essa visibilidade, parcamente conscientes da dimensão do filme, embora em determinados

[141] Para Metz (1977: 151), a montagem alternada "oferece alternadamente duas ou mais séries de acontecimentos, de modo que, no interior de cada série, as relações temporais sejam de consecução, mas que, entre as várias séries tomadas conjuntamente, a relação temporal seja de simultaneidade".

[142] Uma operação muito frequente na escritura dos documentários contemporâneos que se utilizam de entrevistas ou depoimentos (tornada inclusive um lugar-comum) é a apresentação dos personagens por meio de legendas, o que não acontece em *Garapa*. No filme aqui em análise, o problema da não apresentação formal dos personagens, cremos, é que ela reforça o efeito de esvaziamento de singularidades quanto aos atores sociais que se convertem em atores dramáticos.

momentos alguns conflitos sejam notadamente catalisados pela presença da câmera nos ambientes em que transcorrem as situações.

Nas circunstâncias em que o diretor dirige perguntas aos personagens, estas se tornam retóricas, nem tanto pelo sentido de obviedade eventualmente compartilhado pelo espectador, mas pelo fato de o realizador buscar apenas confirmar algo de que parece já saber. Mais uma vez se constata o caráter determinista impregnado na escritura documentária, pelo princípio enunciativo que rege a construção do filme, que não se abre a contingências, em uma espécie de *moto-contínuo*.

De início, essa significação ganha forma com o deslocamento de duas mulheres a um posto assistencialista para o recebimento de leite (uma legenda referencializa o lugar como Vila Olho D'Água, sertão do Ceará). Durante o longo percurso, as imagens da caminhada mesclam-se com as de dois meninos que brincam na terra, despidos, fugindo de um porco quase maior do que eles. Ao chegar ao posto, as personagens são informadas de que não havia leite, "porque é carnaval", como diz a responsável pelo lugar, sentada em um muro. Uma televisão mostra cenas da apuração dos desfiles das escolas de samba, em que o locutor repete com voz estentórea: "nota dez".

Essa proposição irônica é adensada pela figurativização do percurso da volta, quando as mulheres chegam ao lugar de onde saíram – a casa em que os meninos e o porco dividem o espaço do quintal – da mesma forma como partiram: com as mãos vazias. Sem outra coisa a oferecer, uma das personagens vai preparar a garapa para encher as mamadeiras dos filhos. Um deles não se contenta com a água adoçada e come açúcar puro: a câmera se detém em seu corpo coberto de moscas, já castigado por úlceras, e nos pequenos dentes completamente estragados.

A montagem remete então à segunda família, na Comunidade Santa Rita, arredores de Choró. Assim como no primeiro caso, a narrativa se detém no tema do deslocamento. O pai monta duas crianças em um burro e vai buscar água em um regato. Equilibra com dificuldade os filhos e os vasilhames, o animal vacila. Enchendo de água os tambores, o homem faz o caminho de retorno e, ao chegar em casa, a mulher diz que ele deve voltar, pois aquela água não era suficiente. Ela banha as crianças em um balde e dá a cada uma um pequeno pote de feijão misturado com farinha; ralha com um dos filhos que passa a colher no chão, onde senta para comer, dizendo que aquilo faz mal – as moscas em profusão rodeiam as crianças, pousam nos talheres e na comida.

Essa mostração gratuita e reiterada das misérias que expropriam os sujeitos de uma dignidade elementar converte os personagens em reféns do sistema de representação que o

filme estabelece, não se restringindo à inscrição das mazelas em seus corpos e nos ambientes em que vivem. A brutalidade do cotidiano também é exibida em sua face moral, em sequências bastante constrangedoras.

Tal operação é mais sensível nas imagens e sons que retratam a terceira família, a que habita o bairro São João, na periferia da capital. A apresentação desse núcleo toma primeiramente o pai, Flávio, que, embriagado, mostra-se provocado pela câmera e se exibe, humilhando a mulher, Lúcia: "Vocês são dos Estados Unidos. Americanos. Mais um... não pode. Filma essa mulher e leva ela *pros* Estados Unidos. Leva todas as crianças e deixa *eu* em paz. Quero viver minha vida em paz. A casa é minha, não é?".

A mulher se encolhe junto às três filhas e pergunta ao realizador se ele quer entrar em sua casa, onde começa a mudar a roupa das meninas. Em meio à escassez do ambiente, ela veste as filhas com anacrônicos vestidos de festa, tanto porque a câmera as observa quanto porque, como depois ficamos sabendo, vai para o centro da cidade com elas, para bater em portas da classe média e ver se consegue alguma comida.

Lúcia tenta conferir alguma ordem àquela situação, mas o marido continua a "atrapalhar" a cena: "Eu sou um homem doido. Nunca matei ninguém. Talvez, quem sabe? Eu quero conhecer os Estados Unidos. É bom mesmo?", pergunta, olhando para a câmera. Em irônica coincidência, o personagem veste uma camiseta esfarrapada da banda Ramones. Passa, então, a insultar a mulher, acusando-a de traição e dizendo que ainda não a matou por causa das crianças. Os dois deixam a casa, e Lúcia amarra a porta improvisada com um sutiã, pois Flávio havia vendido as portas de madeira para comprar cachaça. Em montagem paralela, o filme dá a ver, em um sentido de "enquanto isso...", as imagens de Lúcia na cidade com as meninas, batendo de porta em porta, e o marido no bar, tomando cerveja.

A inflexão maniqueísta, que fixa os sujeitos do filme em lugares estabelecidos, faz de Flávio, entre todos os personagens, uma espécie de vilão da narrativa. O alcoolismo, que também espreita outros personagens masculinos e se faz presente na memória de Robertina, a mulher da Comunidade Santa Rita (ela relata que sua mãe era viciada em bebida), é figurativizado como um traço quase inerente a certos personagens, mas em relação a Flávio essa condição assume um caráter estigmatizante. Entretanto, é Lúcia, sua mulher, quem parece sofrer com o julgamento alheio.

Em uma sequência que se torna exemplar sobre as reações que a presença da câmera suscita nos personagens no momento da captação, uma vizinha se encoraja a insultar Lúcia na

rua, aludindo ao fato de Flávio roubar pertences da casa para comprar bebida: "O que o marido dela faz é um crime, que ela aceita. Ela é mais sem-vergonha", grita em direção ao cinegrafista. As duas iniciam um bate-boca, e a rua se enche de pessoas que parecem apreciar o espetáculo. Entre as réplicas e tréplicas, a câmera se volta ora para uma mulher ora para outra, como em um movimento em que se vira alternadamente a cabeça em meio a uma confusão, para que nenhum lance seja perdido. O modo observativo que predomina no documentário adquire em segmentos como esse um caráter bastante cruel: apesar de alcançar um sentido não intervencionista, é inferível que o dispositivo é o que se coloca no centro do filme – e não os personagens, menos ainda o encontro entre eles e o realizador.

Efeito pela causa, a mostração gratuita se autoriza, mas essa relação gera seus próprios excessos: um desengajamento da instância espectatorial na relação com o filme. O excesso de visibilidade e de audibilidade tornam-se insuportáveis, no sentido estrito do termo. Uma criança chora ininterruptamente de dor de dente – o mesmo menino que comia açúcar na primeira sequência – e seus gritos, paradoxalmente, parecem tudo o que é possível de se *ver* na cena: nossos próprios sentidos vão calibrando o excesso em uma dinâmica de distanciamento progressivo. O efeito de real torna-se assim *efeito de irreal* (ZIZEK, 2003), em que uma certa des-realização daquilo que se vê/ouve é o único recurso para que se continue vendo e ouvindo: "(...) ao contrário do *effet du réel* barthesiano, em que o texto nos leva a aceitar como 'real' seu produto ficcional, neste caso o próprio Real, para se manter, tem de ser visto como um irreal espectro de pesadelo" (p.34).

A única perspectiva de mudança, introduzida por um plano de chuva (que não se repete em nenhum outro momento do filme) marca uma certa transição da narrativa, sentido que não demora a se desfazer. Depois da chuva, uma das famílias vai buscar o pagamento do programa Fome Zero e traz para casa alguma comida. Nesse momento, o realizador intervém na cena, para perguntar quanto tempo dura o dinheiro do programa, ao que um dos homens responde: "dez ou doze dias". A sequência mostra então outra família, em que a mãe, Robertina, com onze crianças, diz não receber nenhum dinheiro dos programas do Estado, porque não tem certidão de nascimento nem outro documento qualquer. Ela não sabe a própria idade, mas calcula ainda não ter feito 30 anos. O realizador pergunta sobre como ela faz para não ter mais filhos – ao que ela responde que não adianta tomar anticoncepcionais: "Sendo para pegar [gravidez], pega mesmo, não tem jeito".

Quando Robertina começa a chorar, relatando os dias em que não tem comida para dar aos filhos, a câmera se sustenta em seu rosto e o documentário repete o sentido cíclico que o estrutura. O filme é autorreferente, a ele não corresponde um mundo externo: os episódios extinguem-se em si mesmos, apenas para voltar ao início. Em lugar de se abrir a relações novas, *Garapa* mobiliza a repetição, tentando atribuir a esse parâmetro uma organização narrativa, o que dá forma a uma ideia de fatalismo.

As abordagens sobre a insuficiência do assistencialismo de Estado, da mesma forma, extinguem-se nas breves respostas dos personagens, não têm progressão. O que poderia ser um embrião de crítica ou de contextualização (ou ainda de mera remetência do filme para um além de si mesmo) não vinga. A rigor, não é possivel saber se essas perguntas são formuladas com intuito de diagnóstico ou de denúncia sobre o problema da fome – em um caso ou em outro, de qualquer modo, o tratamento é vago e ambíguo. *Perguntar para quê?* e *Mostrar para quê?* são indagações que gravitam em torno de *Garapa*, propondo a reflexão sobre as injunções éticas que derivam desses atos de mostração desengajada pela instância enunciadora.

A estética de intervenção mínima, mobilizada pelo sentido de uma câmera que *apenas* observa e faz observar e pela ausência de narração em voz over, trabalha por um efeito de apagamento das mediações, ou seja, do filme enquanto filme, construção discursiva. Ocorre aqui, como já aludimos, um desejo do cancelamento das imagens e sons como semblante, proposta que não parece endossada por uma instância espectatorial.

Outra composição que se destaca na narrativa do documentário é aquela que expressa a relação de alguns sujeitos com as instâncias de poder, especialmente as do universo assistencialista da saúde. Em tudo, um sentido de incomunicabilidade se eleva desse encontro – e, assim como referido em algumas sequências de *A pessoa é para o que nasce*, um exercício confessional se perfaz, de modo a constranger os sujeitos pela exposição de sua condição vulnerável. Lúcia leva as três filhas a um centro de nutrição e responde, de maneira titubeante, às perguntas propostas pela assistente social, que inquire a respeito da vida sexual dela com o marido e das condições alimentares da família.

Um sentido de devassabilidade intenta se justificar pelo propósito de auxiliar a família em suas dificuldades crônicas, mas, logo é depreensível, os interlocutores parecem se expressar em línguas diferentes, o que expõe a disparidade de cada um dos espaços de fala. “Você ainda continua namorando o Flávio, né?”, sonda a assistente, eufemizando a referência às relações

sexuais. Lúcia se envergonha e responde que "só uma vez, porque ele quer mais, fica me atormentando, mas *pra* mim é uma vez e chega". Da mesma forma, a assistente pergunta sobre as instalações do banheiro na casa da personagem – lugar onde não existe sequer um vaso sanitário – e sobre o que ela serve às filhas "no almoço e no jantar" – palavras que se tornam quase estrangeiras em um contexto de carência extrema.

Respondendo como pode ao *interrogatório*, sob a mira da câmera (que aqui faz o papel de "terceiro", por testemunhar a confissão), a personagem ouve da assistente: "Você não dá mais nada [para as meninas comerem]? O que você dá no jantar? Tá difícil de dar uma orientação com essa falta grande de alimentos que tem na sua casa". Ao final da sequência, Lúcia se dirige à câmera, em um arremedo de justificativa: "Eu não peço [comida], as pessoas dão [se quiserem]".

Orientado, ao que tudo indica, pela proposição de um retrato da "realidade nua e crua", *Garapa* se aproxima em demasia da miséria, mas se distancia irremediavelmente dos personagens. Imagem-emblema do filme, o preparo da garapa, que é inserida em diversas circunstâncias, torna os sujeitos tão isentos de substancialidade quanto a água adoçada que os alimenta. O autoinvestimento sociologizante do documentário se respalda pelas cartelas no início e no fim do filme – a primeira, com efeito, recorre à autoridade intelectual de Josué de Castro; a segunda, ao próprio exercício do documentário que "faz conhecer uma realidade desconhecida por muitos".

Fechado em si mesmo, o filme não oferece insterstícios, possibilidades de escape. A linguagem faz uma aposta radical no efeito de transparência como meio de dar a conhecer a fome decalcando em filme as experiências de quem a vive no corpo, na dimensão psíquica e nas formas de negociação com o mundo concreto.

A estratégia principal de legitimação de um lugar de autor, o apagamento da condição do documentário como uma elaboração circunstanciada do real, parece alcançar, entretanto, um efeito diverso quando do "fechamento do circuito": a apreensão/reelaboração do discurso por uma instância espectatorial, em termos da proposição de um espaço de espectatorialidade inscrito na própria textura do filme. Nesse âmbito, a assunção clara de que a obra se trata de uma *representação* parece fazer falta. E, na ordem das representações, a reposição do questionamento sobre o que se pode fazer com os personagens conduz *Garapa* a um impasse ético fundamental: qual o propósito de se mostrar "tudo", de se dizer "tudo", quando "tudo" nada faz além de reduzir os sujeitos à determinação de suas vulnerabilidades?

4.4. Intervenção, distanciamento, desengajamento

A análise dos três documentários dispostos neste capítulo propõe uma relação sobre os modos enunciativos pelos quais as experiências de vida do homem qualquer, aquele que se move por um desejo, conforme referenciou Agamben (1993), trabalham com a indeterminação dos sujeitos em sua *transcri(a)ção* em filme, ou ainda, as estratégias segundo as quais o documentário mira esses personagens no intuito de narrativizar suas relações subjetivas com o mundo, estabelecendo um princípio de individuação por meio da forma, maneiras concretas (acabadas) pelas quais esses sujeitos são oferecidos aos olhares do público.

Se o ser qualquer é o tal-qual, entregue à própria pertença e marcado pela abertura às diversas possibilidades existenciais, sua conversão em personagem, no entanto, operacionaliza um efeito de estabilização. Dado a ver e a conhecer, esse sujeito é conformado a um feixe de relações intersubjetivas – em que a mais imediata é a própria aproximação dele com o realizador (aqui subsumido não apenas como uma pessoa empírica, mas também como a equipe de filmagem e, mais amplamente, como a própria circunstância que deriva dessa relação, a profilmia).

Em vista das características peculiares que conformam os personagens apresentados em *A pessoa é para o que nasce*, *Estamira* e *Garapa*, a ordenação de uma dramaturgia do real nesses documentários flerta com um determinado "discurso da infâmia": moduladas por um caráter desviante quanto às formas de normatização, por suas condições físicas, psíquicas e/ou sociais, essas existências são acolhidas pelos filmes segundo modulações desse desvio em termos da neutralização domesticadora, do reconhecimento a uma *outridade* complexa demais para ser reduzida e de uma aniquilação das singularidades em nome de uma condição macroestrutural que não deixa vingar a menor de suas expressões.

Às "ceguinhas" de *A pessoa é para o que nasce*, é designado um lugar no mundo ocupado em razão da conversão do estigma em exotismo euforizante: elas são *diferentes*, mas em tudo se trata de uma diferença iluminada pela curiosidade. As personagens não ameaçam, não desordenam as representações sociais estabelecidas, prestam-se aos olhares incitando tanto o distanciamento piedoso quanto a admiração condescendente pela façanha que alcançaram, afinal, tornaram-se conhecidas, artistas, "estrelas de cinema", como se repete à exaustão no próprio documentário. Inicialmente imobilizadas por um impasse em que o desamparo e a pobreza inviabilizavam a glória, são *redimidas* pelo gesto do filme, que se autoriza igualmente em nome

da "descoberta" das personagens e pelo empenho em transformar suas vidas vulneráveis em experiências algo espetaculares, ainda que à custa da intervenção invasiva e indiscreta do próprio filme na vida das três protagonistas.

Em *Estamira*, a indeterminação da personagem como aquilo que ela tem de verdadeiramente seu, sua moeda de troca com o mundo, impõe que a aproximação do/pelo filme não extrapole certos limites, ou seja, não enverede pelo caminho da interpretação e do estabelecimento de relações casuísticas quanto à condição mais evidente da personagem, sua loucura. Trata-se de uma estabilização em meio ao movimento, da assunção ao devir da personagem como aspecto produtivo do discurso fílmico. Em determinados momentos, o documentário investe em uma contextualização de viés interpretativo (o que qualificamos como uma atitude de "bordeamento" proposta pela narrativa), mas esse gesto logo se detém, pela extensão à protagonista da possibilidade de elaborar o sentido de sua experiência. Em um propósito de não intervenção na dimensão propriamente cênica, *Estamira* lança mão, na montagem, de propriedades estéticas que recobrem de um caráter lírico as imagens e os sons da degradação, do lixo, dos restos – forma de rentabilizar o exercício poético que se identifica ao lugar da autoria no filme.

Garapa, engajado no espetáculo do filme e desengajado das formas de vida que coloca em cena, funda-se no princípio de reiteração de que a fome, problema ancestral (já que as circunstâncias brutalizantes dos personagens aparecem como um estado das coisas, um dado de mundo), é a única modulação possível de uma singularidade aos sujeitos. O documentário, ao contrário do que se observa em *A pessoa é para o que nasce*, não se arroga uma tarefa salvacionista, mas tampouco parece se preocupar com a qualidade do encontro – ou da mera relação – que estabelece com os personagens dispostos em cena. Alheando-se à responsabilidade quanto a esses sujeitos, a narrativa denota situações constrangedoras sob a justificativa de "fazer conhecer" uma realidade distante – que, entretanto, é tornada tão mais distante pelo trabalho do filme que chega a arrefecer o próprio potencial semântico nas relações com uma instância espectatorial.

Aproximação curiosa, os três documentários finalizam-se com imagens que remetem à natureza, como figurativização de um estatuto irredutível, que simboliza a condição de indeterminação – *natureza* do homem – que se atribui aos personagens em cada um dos casos. Em *A pessoa é para o que nasce* e em *Estamira*, as protagonistas terminam sua aventura fílmica pelo encontro com o mar. Em nenhuma das sequências, claro está, trata-se da alegoria do mar

com sentido revolucionário (NAGIB, 2006), metáfora de uma força transformadora que conduziria os homens à liberdade, mas do mar que se toma em sentido individualizador quanto àquilo que seria próprio às personagens: apaziguador e controlável em *A pessoa é para o que nasce*; conflituoso e incontrolável em *Estamira*. Em *Garapa* não há um encontro, mas uma disjunção. E esta não se dá por meio da metáfora marítima (a água, aliás, só aparece em *Garapa* como parca, faltante; mesmo no plano da chuva, a transformação que se anuncia logo é frustrada, repondo o sentido de fatalismo que ordena o filme). O último plano do documentário de Padilha compõe-se com uma imagem do céu, sublinhando mais uma vez a indeterminação como impossibilidade de mudança, de ruptura do ciclo ou de escape – o que parece ressoar a fala de Robertina quanto aos filhos que se sucedem, que "Deus dá".

capítulo 5

crentes, hesitantes, fabuladores: o sujeito olha para o filme

Santo forte; A falta que me faz; O céu sobre os ombros

No capítulo anterior, propusemos uma análise sobre as maneiras como o documentário olha para as vidas dos homens comuns a fim de construí-las narrativamente, dar a elas alguma substância em filme. O que intentamos agora é considerar o olhar em reversibilidade (tanto o dos sujeitos quanto o nosso), percorrendo as formas como os personagens se investem na narrativa – e dela se autoinvestem – dando a ver nesses relatos suas estratégias de negociação com o mundo empírico, já que dele não se desvinculam quando *chegam* ao filme. Pensamos o documentário, assim, como possibilidade de alargamento ou reelaboração do repertório de singularidades dos sujeitos. Sua condição de construto faz com que os personagens calibrem a auto-*mise en scène* segundo as variações das circunstâncias do próprio filme, cuja expressão é mais ou menos coagida em função das dinâmicas de autorização do lugar de autor nos relatos.

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

Nosso intuito não é o de isolar esta análise pontual no "lugar" do personagem, mas o de lançar luz a essa especificidade no contexto do encontro que dá origem aos filmes. Por dizer respeito a uma relação entre sujeitos, o investimento dos atores sociais na elaboração dramática de si não pode estar desvinculado de uma condição multifacetada de interlocução que se orienta em sentidos diversos e em via de mão-dupla: dos atores com o sujeito que empunha a câmera e com todo o aparato fílmico; de todos os sujeitos postos em situação de filme com as situações profílmicas; do personagem com um espectador pressuposto; do documentário, como discurso, com esse mesmo espectador; mais uma vez do documentário, como discurso, com o espaço genérico que o situa em filiação de aproximação ou contraste com outras produções. Não há

portanto, como se "desentranhar" o personagem de uma *liga* discursiva que dá propriedade a sua condição de sujeito no filme, mas há como se o olhar para os enunciados com o intuito de iluminar esse lugar de fala nas relações que estabelece com outros lugares de fala.

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

Isso não quer dizer que a encenção documentária seja equivalente à mera transcrição das atuações sociais dos sujeitos em sua qualidade denotativa – motivo pelo qual já falamos em um possível alargamento de singularidades. Desempenhar um papel de si corresponde a entrar em filme movido por desejos, apreensões, exibições e esquivas – afetos de diferentes ordens. Nunca se é totalmente alheio sobre um conhecimento a respeito do que significa estar em filme, dispor-se a um olhar, conformar modos de ser em atuações que respondem a esse olhar, ainda quando é notável uma deliberada recusa em se jogar o jogo.

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

Dois movimentos fundamentais, sublinha Comolli (2008), constituem a auto-*mise en scène*: o primeiro refere-se ao hábito, como uma trama de gestos e posturas impregnados no corpo dos indivíduos a ponto de se terem tornado inconscientes: expressão de modos de se relacionar com as disposições de poder que os situam em diferentes lugares sociais – eis por que os sujeitos são atores *a priori*, mesmo antes de se engajarem em um filme, que capta assim representações já em curso. O segundo tem a ver com a *destinação de si* que o sujeito lança ao filme, ajustando seus modos próprios de apresentação de acordo com a especificidade da situação cinematográfica, dispondo sua singularidade córporea e psíquica ao olhar – tanto literal quanto metafórico – da câmera.

Mas essa combinação em dois vieses, podemos pensar, não é exclusiva de uma circunstância fílmica, uma vez que ordena as modulações de auto-*mise en scénes* em sentido mais abrangente, na movimentação das próprias relações sociais em conjunturas tão diversas quanto as que se desempenham no universo familiar, amoroso, escolar, do trabalho, entre tantas outras. Sempre que o sujeito se coloca ou é colocado sob o olhar de um outro, o adensamento dessas mostrações de si é depreensível. O que nos interessa é a especificidade da conversão fílmica de tais formas de estar no mundo no que diz respeito tanto ao endereçamento a outros sujeitos, em uma condição interlocutiva, quanto aos feixes de poder que perpassam essa construção:

> Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise en scéne*, sabe desentocar as *mise en scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar seu excesso na perda: seguir (...) o modo como se desenvolve o jogo do cheio e do vazio, do poder e da queda – enfim, o segredo do poder como o poder do segredo (COMOLLI, 2008: 63).

Essa potencialidade de desnaturalização da *mise en scène* como recurso privilegiado na/da arte cinematográfica, que expõe o "ser no mundo" como uma elaboração – e que se torna apreensível precisamente em face de algo que não se reduz: o estatuto material das imagens e dos sons inscritos –, é, cremos, um aspecto produtivo para refletirmos sobre as formas de autoelaboração dos sujeitos quanto aos modos como se *dão* ao filme.

Isso diz respeito a um exercício de fé, pontuando em que medida os sujeitos *creem* no documentário como dispositivo (e, por consequência, como se abrem a esse discurso ou como se resguardam dele). Em associação intrínseca, essa relação se perfaz pela predisposição do sujeito que empunha a câmera (e, mais amplamente, da própria instância autoral, nos termos da materialização de um ponto de vista que organiza a narrativa e se investe de uma autoridade de onde emanam os sentidos do filme) em receber as formas de autorrepresentação dos personagens. Essa ambiguidade que oscila entre crer e não crer, crer duvidando ou duvidar crendo, enlaça também a instância espectatorial, pois fornece a ela as "senhas" para a entrada no filme, o que não se alinha necessariamente a uma adesão do espectador aos sentidos propostos pela narrativa.

Em contraste produtivo com as questões sobre a indeterminação que regem as vidas dos homens ordinários, apresentadas no capítulo antecedente, retomamos aquelas ponderações: suscitar as *mise en scénes* dos sujeitos (na perspectiva de um circuito enunciativo que engloba aquele que diz; aquele que se diz ou de quem se diz; e aquele para quem se diz) modula, claro

está, as maneiras particulares de assunção a uma indeterminação constitutiva dos indivíduos, sabendo-se que ela impregnará a própria tessitura do documentário. O filme como indeterminação não se coaduna ao filme como indefinição: a própria ordenação da narrativa como unidade, por mais polissêmica que se proponha, demanda uma moldura (que se literaliza inclusive na própria moldura da tela).

A eventual acolhida pelo discurso documentário das formas de vida naquilo que têm de irremediavelmente excepcional, a marca de um ser no mundo, não pressupõe um desinvestimento de autoridade por parte do autor. Mesmo quando nos acercamos da ideia de pacto de autoria entre realizador, personagens e espectador, remetendo-nos a uma circunstância empírica, compreendemos esse estatuto como um pacto – assim como todos os outros – condicional: "o cinema como a ferramenta e o lugar de uma relação possível, real, entre nós" (COMOLLI, 2008: 57). "Nós" em sentido exclusivo: o amálgama subjetivo que se produz pela reunião dos sujeitos *interessados* no filme. De toda maneira, os termos a que reconhecemos destaque na ideia de Comolli são os próprios qualificadores que circunstanciam a relação: possível, real, ou seja, a *realização* do encontro conforme limites e injunções próprios a qualquer aproximação dessa natureza.

O gesto do documentário contemporâneo no que diz respeito à alteridade, face a esses limites e injunções, mostra-se cambiante e polifônico entre uma atitude de redução da indeterminação constitutiva e um propósito de abertura ao risco dessa indeterminação. A análise de *Garapa*, que já apresentamos, mostra que a obra é exemplarmente tributária da primeira vertente, de forma a tomar a auto-*mise en scène* dos personagens como uma amplificação reiterativa/comprobatória da própria *mise en scène* do filme.

Diante do problema que mobilizamos neste capítulo, o olhar e a crença dos personagens em relação ao dispositivo do documentário, pensamos ser mais produtivo contemplar filmes em que, contrariamente, a obra é que parece se modular pelas *mise en scènes* dos atores, abrindo-se tanto quanto possível a elas. Não se trata apenas de acreditar que os filmes assim engendrados *facilitem* a investigação das relações personagem - dispositivo, posto que, em tese, os sujeitos teriam um grau mais expressivo de "liberdade" para se inscreverem na cena conforme suas próprias ambições. A pretensa liberdade que se estende a esses atores tem como um correlato possível a atitude de não se deixar enredar pelas malhas do filme, subtrair-se ao encontro,

desconfiar do dispositivo: ônus de uma relação que se coloca desde o início sob o signo do risco: em uma circunstância extrema, o próprio risco do "não filme".

Na dinâmica do documentário, entretanto, o "não filme" pode constituir matéria de interesse, a depender das estratégias de que a instância autoral lança mão para fortalecer o seu lugar. Aquilo que se dá a ver (em outras palavras, o que é disposto em campo) conta com uma notável carga expressiva mobilizada pelo espaço do extracampo: mais do que no filme de ficção, ao menos tendencialmente, no documentário o extracampo contamina o campo. Aberta às circunstâncias da profilmia, essa tipologia de discurso se ordena antes de tudo pela colocação em forma de uma relação, como repetimos exaustivamente. Se as hesitações, negações, dissimulações e esquivas também fazem parte do universo das relações subjetivas, não seriam portanto alheias ao documentário.

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

Quando essa *mise en scène* do poder confere tempo e espaço para o desenvolvimento das autorrepresentações daqueles sujeitos que são trazidos para o documentário, modulando-se em consonância a elas, não raro ocorrem momentos de deriva, em que o próprio filme se lança, junto aos personagens, para seu além. Instigante movimento em que *algo* parece se desprender da moldura, dos limites, da unidade compósita do enunciado: a vida que rasga o filme ou o filme que, enfim, coincide com a pulsação da vida. Indeterminada por natureza, essa relação só pode ser alheia a certezas, categorizações, conformações dos sujeitos à bitola dos tipos.

Voltemos então à questão da crença como derivação de uma espécie de *mana*[143] mobilizado pelo documentário como propriedade de atração e de adesão dos sujeitos em relação ao filme. Dizemos, tautologicamente, que, se alguém é posto em filme, o é por alguma razão ou condição *especial*, no sentido de que o ser se converte em espécie (AGAMBEN: 2007). Essa relação, embora

[143] "O *mana* não é simplesmente uma força, um ser, é também uma acção, uma qualidade e um estado (...). A palavra condensa uma multidão de ideias que designaríamos por outras palavras: poder do feiticeiro, qualidade mágica de uma coisa, coisa mágica, ser mágico, ter poder mágico, estar encantado, actuar magicamente (...). O *mana* é precisamente o que constitui o valor das coisas e das pessoas, valor mágico, valor religioso e até valor social" (MAUSS, s/d: 133-134).

modulada mais imediatamente pela qualidade do encontro entre os sujeitos do filme, também se modaliza pela recorrência a um imaginário social acerca do próprio documentário como espaço de prática, do cinema como instituição e, mais amplamente, dos protocolos contemporâneos de visibilidade. Mais uma vez em retomada à asserção de Comolli (2008: 86) de que "não se filmam impunemente" os corpos, gestos e reações do outro, diríamos que essa equação se completa com a constatação de que os sujeitos não se deixam filmar (a si) impunemente.

Mais do que se tornar visível, dando-se a ver por meio do documentário (tipologia cinematográfica relativamente eclipsada pela indústria do cinema narrativo de ficção), a experiência do personagem, cremos, vincula-se a uma potencialidade de reelaboração de suas vivências singularizantes, estratégia para se tensionar a realidade ou para fazer emergir as memórias que dão compleição a um modo de vida. Nesse âmbito, o personagem também é um dos sujeitos *interessados* no filme. Entregar-se à narrativa para poder narrar-se a si, lançar-se às possibilidades, refletir sobre as maneiras de estar no mundo, tornar o real *mais real* conjugando-o a uma ordem de ficções, no sentido daquilo que se constrói, da ocupação de lugares até então imponderáveis: eis o *mana* do cinema documentário.

A essa mobilização de desejos, o gesto do cineasta advém como um "tu" que se põe em condição responsiva, na reversibilidade de posição com o "eu" do personagem, que por seu turno só assim se engaja em vista já ter ocupado o lugar de segunda pessoa, em um câmbio que tende à infinitude, mas evidentemente não a alcança. Princípio elementar de todo ato de comunicação, não nos deteremos nessa dinâmica, já suficientemente reconhecida, sobretudo em termos empíricos. Retrocedamos, pois, ao lugar do realizador, aqui admitido como o sujeito responsivo (e nos termos metonímicos que o identificam ao próprio espaço de orquestração do filme), aquele a quem primeiramente se destina a auto-*mise en scéne* dos personagens.

Os documentários que trazemos neste capítulo fundamentam-se em uma espécie de retirada estética dos realizadores no intuito de garantirem o espaço à construção, pelos atores, de suas formas de inscrição no filme, que se robustece pela assimilação graduada desses modos de presença, deixando-se impregnar por eles.

A opção pela intervenção mínima na cena, em si mesma, não corresponde ao caráter de abertura do filme ao devir do personagem: trata-se sobretudo de uma escolha que se operacionaliza na montagem, como organização discursiva dos fragmentos. Nos três filmes que aqui consideramos, o trabalho de edição propulsiona esse efeito de deslocamento na direção do outro, de maneira a

contemplar o posicionamento do personagem em uma relação de crença ou descrença (que nunca se identifica exclusivamente, entretanto, a um dos dois polos) quanto ao estatuto do filme.

Abordando a diversidade religiosa, *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, tem como personagens moradores da favela Vila Parque da Cidade, na Gávea (zona sul do Rio de Janeiro). A origem do documentário tinha como foco uma missa celebrada pelo Papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo, em 1997: o intuito era o de filmar os habitantes da comunidade, que então assistiam à missa pela TV, apreendendo as reações deles ao evento e o modo como elaboravam suas relações com a fé, estimulados por essa experiência. Em vista da expressividade do material captado, o projeto complexificou-se, o que estimulou o realizador e a equipe a voltarem ao lugar (espaço que não se altera no decorrer do filme) para desenvolver o documentário tal como se apresenta[144].

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

Postos diante da câmera, os personagens instauram uma auto-*mise en scène* bastante consciente da dimensão do acontecimento fílmico: participam dele pelo reconhecimento de injunções sociais – sobretudo no que diz respeito à colocação em cena de um tom marcado pelo respeito em relação ao transcendente, mas isso não se restringe a uma dimensão protocolar: os atores investem no filme e demarcam seu lugar de expressão elaborando narrativas complexas, instigantes, perpassadas pelo afeto – o que solicita à instância espectatorial uma aproximação imediata desses atores.

Uma relação de intimidade com as entidades religiosas é apreensível em vários dos relatos. As personagens detalham suas negociações com os "santos" – na maioria, pertencentes à umbanda –, ora pacíficas ora conflituosas: exigem deles benefícios materiais e simbólicos, são por eles repreendidos (a exemplo de Carla, dançarina de boate que conta sobre as surras de santo que levava quando era adepta do umbandismo), têm experiências epifânicas relativas a incorporações (caso de Alex, que narra, emocionado, um contato com a mãe, já falecida, por intermédio da mulher dele). A experiência religiosa é, muitas vezes, autoatribuída sob o signo da ambivalência: mais de um personagem se diz "católico apostólico romano" – ou mesmo ateu – para, em seguida, abrir-se ao

[144] Para um detalhamento dessas informações, ver: Lins, 2004.

filme pela fabulação de histórias místicas partilhadas com entidades que, como os homens, são conduzidas por desejos, paixões (nem sempre "edificantes") e vacilações.

A falta que me faz (2009), de Marília Rocha, é um documentário que se detém no universo de cinco garotas que vão deixando a adolescência: Valdênia, Alessandra, Priscila, Toca e Paloma. Marcado por *entretempos*, pela tematização de transformações que se fazem imperceptivelmente nas tramas do cotidiano, o documentário tem como espaço o município de Curralinho, na Serra do Espinhaço, localizada na região de Diamantina, Minas Gerais. A descrição geográfica detalhada, que acabamos de explicitar, não tem importância no filme. A bela paisagem montanhosa, que a fotografia trabalha de maneira poética, não serve como anteparo ou moldura à experiência das garotas, não as fixam em nenhum tipo de pertença, chegando mesmo a figurar como um espaço de indeterminação, espécie de "lugar nenhum" para onde se lançam sonhos, vontades e indecisões.

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

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

O movimento do filme é regido pela delicadeza: a de não intervir na vida das personagens de forma invasiva; a de sustentar os silêncios, quando nada resta (ou nada houve) a ser dito; a de não elidir distâncias intransponíveis entre as garotas e a equipe de filmagem. Não se intenta recobrir a falta, mas, ao contrário, dela se faz o princípio da estruturação narrativa. Ao mesmo tempo em que os porquês, as explicações e as relações de causa e efeito são frequentemente sonegados (a falta se estende, é evidente, à instância espectatorial), sobrevém a força telúrica de formas de vida singulares, que existem pelo fato de existirem, ainda que na incerteza. *A falta que me faz* se funda na distância e no estranhamento, inclusive na modulação das falas das personagens: quando as palavras minguam, floresce entretanto uma prosódia poética, um falar cantado e tímido em que o final das frases vai se apagando, modulado pelo tom diminutivo: a subtração como marca.

Em *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, o caráter documental do registro tem como lastro o efeito de indicialidade dos personagens "reais", os sujeitos no mundo concreto, mas as estratégias de autofabulação assumidas por eles, fio condutor da narrativa, chega a embaralhar a classificação estabilizada quanto ao gênero fílmico, que nesse caso tende a se indiferenciar da ficção. Característica estética relevante, a duração dos planos (assim como em *Santo forte*) adensa o sentido de um devir do personagem, de uma autocomposição que se perfaz à medida que o sujeito vai se "empoderando" do filme.

Assim se robustecem as encenações de Everlyn Barbin, transexual que cursa um mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais e trabalha como garota de programa; Murari Krishna, atendente de *telemarketing*, devoto Hare Krishna e líder de torcida organizada de futebol; e Lwei Bakongo, congolês descendente de portugueses que nunca trabalhou e escreve simultaneamente sete livros, sem jamais ter publicado nenhum. Traços comuns, essas personagens apresentam o espaço de habitação (áreas urbano-periféricas de Belo Horizonte), a solidão e um certo caráter desviante em relação a representações sociais estabilizadas (mais pronunciado em Everlyn e em Lwei).

Por não se acomodarem a estereótipos, frequentemente eles delineiam uma auto-*mise en scène* nos termos da ambiguidade: frustram expectativas e provocam efeitos simultaneamente cômicos e dramáticos à proporção que ficcionalizam a própria vida. Aqui a dimensão do encontro como condição fundamental do documentário instala-se também como economia da filmagem: reconhecendo no olhar da câmera o olhar do outro que os constitui, os sujeitos ajustam as formas

de fabular sua experiência, sublinham caracteres específicos, chegam a adotar protocolos sociais validados como meio de tornar mais expressiva a autorrepresentação em situações conhecidas.

Exemplo instigante é a sequência em que Everlyn se arruma para um encontro sexual com um cliente. Com os seios nus, faz escova nos cabelos e canta, acompanhando o rádio portátil, o refrão da canção *Beautiful girl*, da banda INXS, transformando-se aos poucos, em virtude daquele momento fílmico, na garota de que fala a música. Simula (ou realiza) a seguir uma conversa ao telefone, com um provável colega da universidade, dizendo: "Você não pode ler Foucault só porque está na moda". Explica ao interlocutor o processo seletivo dos programas de pós-graduação, detalhando termos como área de concentração e linha de pesquisa. De tal forma associáveis os universos da academia e da prostituição, sua indistinção é apenas parte de um efeito de sentido potencializado pela personagem, já que ela demonstra conhecer intimamente as condutas e os protocolos inerentes a cada um dos espaços, como expressa em várias outras sequências de *O céu sobre os ombros*.

5.1. Aqueles que creem

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

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

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

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

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

Em outras sequências, a montagem em significação associativa, que aproxima metaforicamente os sentidos pela alternância do trabalho com o som e a imagem em diegese e em extradiegese, não propõe grandes extrapolações formais – é, ao contrário, mobilizada por recursos bastante simples, com a justaposição de planos imagéticos e um certo retardamento (ou adiantamento) da faixa sonora. Em um segmento expressivo, Alexsandro, que não é exclusivista

em termos de crença (diz ter batizado a filha na igreja católica pela manhã e "firmado" a menina na umbanda na mesma noite), canta uma música associada à entidade do Exu Tranca-Rua, deixando bem claro que faz aquilo para o filme, que não está "chamando o espírito", o que se realça na fala: "Com licença, é da porta para fora e da janela para fora".

O personagem começa então a música, cujo refrão diz: "Saravá, seu Tranca-Rua, que é dono da gira, que é dono da rua". A canção invade a sequência seguinte, que acompanha os movimentos de pés que caminham pela mata. Por uma disposição metonímica (o fragmento tomado pelo significado totalizante), naturaliza-se a percepção de que Alexsandro teria seus caminhos guardados pelo Tranca-Rua, quando, então, a montagem desfaz o efeito de transparência, denotando que quem anda pela mata não é Alexsandro, mas Taninha, pai de Carla, a dançarina que relata as surras de santo.

Em uma alternância entre o plano médio e o primeiro plano, a câmera acompanha a auto-*mise en scène* de Taninha. A expressividade de sua fala e de seu olhar modula uma trajetória de vida marcada por internações em hospitais psiquiátricos e pela falta de amigos, motivada pela desconfiança. É com um tom resignado que o personagem expressa sua devoção à umbanda (a despeito da condição de "católico apostólico romano", tão repetida no decorrer do documentário), dizendo que "Todo mundo precisa de uma proteção na vida". O efeito de sentido proposto vem reafirmar que, assim como a montagem do filme, os caminhos em relação ao transcendente não são transparentes nem lineares: antes, mostram-se ambivalentes e dúbios, forçando-nos, muitas vezes, a percorrer as trajetórias (experiências sensitivas) do outro para integrá-las às nossas próprias crenças.

A montagem visível (em oposição à montagem transparente), ao incorporar ruídos de diferentes naturezas, denota uma opção estética que, desarticulando o efeito de evidência, alude ao estatuto do documentário enquanto tal. Em uma problematização da objetividade (reconhecidamente impossível pela instância de autor), o filme lança-se a estratégias autorreflexivas, que englobam desde a presença explícita daqueles que enunciam o documentário (realizador, membros da equipe, equipamentos, referências ao exercício da filmagem) até as formas de negociação mais evidentes com o outro filmado: o fato de cada entrevistado ter recebido 30 reais em troca da cessão de seus direitos de imagem. Lídia, que se diz cristã fervorosa a ponto de provocar o demônio para melhor combatê-lo ("Diabo, pode vir quente que eu estou fervendo"), inicialmente não quer aceitar o pagamento, porque não cobra

para falar de Deus, mas a equipe explica que todos os entrevistados receberam. A grande preocupação da personagem parece ser mesmo sua participação no documentário: "Esse filme vai sair quando? Eu quero ver, hein!".

Os depoimentos são prioritariamente captados em lugares fechados, como o interior das casas dos personagens, mas uma exceção importante são as sequências de Dona Thereza, empregada doméstica que só pode explicar por obra do *além* seu gosto por coisas caras e extravagantes: em uma vida anterior, ela teria sido uma rainha, fato que diz ter confirmado no centro espírita "de linha branca" que seus patrões frequentavam. As entrevistas da personagem são tomadas no quintal de sua casa, lugar por onde os espíritos transitariam durante o encontro: "tem uma legião deles aqui", explica para Coutinho. A presença cênica da personagem se dimensiona em relação ao espaço: dificilmente ela para sentada na cadeira, levanta-se, abre os braços, aponta para o fundo do quintal para mostrar onde estão ou estiveram os espíritos: faz reinar sua *mise en scène* naquele espaço que é dela, como a soberana rica que fora em uma vida ancestral.

Dona Thereza é, talvez, a personagem que dá a ver com mais acuidade que a crença nos santos e no transcendente, que perpassa as narrativas de todos os sujeitos, é também o gesto dos atores em relação ao filme. As formas de investimento dela na autorrepresentação, estimulada pelo realizador com perguntas mínimas que suscitam a cada vez uma forma de presença mais elaborada por parte da personagem, são notórias quando a câmera se aproxima de Elizabeth, sua filha. Confessando-se atéia, por nunca ter visto Deus, Elizabeth entretanto narra o dia em que sua mãe incorporou um caboclo. Ao perceber que a filha vai ganhando a cena pela palavra, Thereza começa a intervir, do espaço do extracampo, reivindincando para si o olhar da câmera, quando finalmente consegue "tomar" da filha o direito à *mise en scène*.

Pegando de empréstimo as imagens do extraordinário para tornar mais crível seu ato de fala, a personagem conta a respeito de uma aproximação relativamente íntima que tem com a Pombagira, com quem conversa frequentemente, mas sempre em termos polêmicos. Thereza diz que foi essa entidade quem "levou embora" sua irmã – o derrame cerebral seria apenas a causa aparente –, porque ela gostava de roubar a cachaça do santo e beber sozinha.

Antes da morte da irmã, a Pombagira teria avisado à personagem que "ia levar o cavalo [a pessoa que incorpora o santo ou obedece às suas influências]". Em meio a uma profusão de detalhes, as rosas vermelhas que cobriam o corpo da irmã no velório seriam uma alusão à entidade, como explica Thereza: "Quando cheguei na beirada do caixão, ela [Pombagira] deu

aquela risada: 'levei ou não levei? Não disse que levava?'". Nas sequências dessa personagem, os planos fixos de imagens hápticas lançam-se em profundidade para o quintal repleto de folhagens. Também silenciosas, essas inserções se alternam à voz de Thereza, como se conferissem substância a vozes inaudíveis que, mesmo eventualmente não estando lá, passam a estar, graças à maestria narrativa da personagem.

Embora a ordem dos relatos seja bem distribuída, voltando de um ator a outro, como no fio de uma conversa, Thereza parece assumir uma espécie de protagonismo em *Santo forte*, algo que se eleva da montagem, mas que também é intrínseco às sequências, já que a personagem sabe como capitalizar as reservas de um dispositivo que filma antes de tudo um encontro, uma relação:

> O que eu sou e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. Esse 'não-eu' não é o outro, é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entredois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro. A representação (o espelho, o ator, a fábula, a narrativa, o espetáculo, a imagem) é o *terceiro* a partir do qual se constitui minha relação com o outro como sendo ao mesmo tempo parte de mim e diferente de mim (COMOLLI, 2008: 99, grifos do autor).

Fazer da representação de si ao mesmo tempo a presença de um eu e de um não eu é a própria experiência de devir do personagem, como uma espécie de abertura por onde fluem as singularidades e as possibilidades de experimentação de formas de existência que não se reduzem às marcas sociais, embora delas não se desvinculem cabalmente: ser um outro nos limites daquilo que já se é. Instigada pelo documentário, essa relação depende amplamente da crença do sujeito filmado de que o que ele disser/mostrar será usado em seu favor, no sentido da não redução de sua presença a um tipo ou a uma caricatura.

A fidelidade ao encontro como um evento (nesse caso, todo ordenado em razão do filme) é determinante no processo de montagem. Em *Santo forte*, a temática motriz da narrativa e as formas de aproximação entre realizador/equipe e personagens, materializadas no texto fílmico, remetem às formas como se modalizou essa relação. O documentário se retrai ao espetáculo do excesso de visibilidade, uma vez que, pela própria abordagem do tema, assume a condição de que nem tudo pode ou deve ser mostrado, o que se estende ao limite das perguntas que propõe aos personagens. Interessado não na experiência transcendente dos sujeitos nela mesma, o realizador tenta apreender como essas vivências dão sentido a suas vidas ordinárias – mas é discreto.

Em uma sequência que se apresenta algum tempo depois daquela em que Thereza conta sobre as peripécias da Pombagira, a personagem parece ter desmontado a auto-*mise en scène* que

então apresentava, mobilizando uma outra: quieta, recolhida, parcamente lembrando a mulher que reinava soberana pelo quintal de sua casa. Coutinho pergunta se ela é feliz. Com a voz embargada, ela afirma que sim, que em um lado ela é, mas o choro faz com que não dê conta de dizer qualquer coisa sobre o outro lado, apenas deixando subentendido que aquele seria o espaço da não felicidade. E qual é esse outro lado?, quer saber o realizador. Quando a personagem pergunta se precisa mesmo responder, ele diz imediatamente que não – e o filme, inclinando-se a outras vidas, outras questões e outras possibilidades de não ter resposta, pela montagem, "muda de assunto". A exemplo do que as imagens fazem inferir sobre a abordagem do além-vida, ainda que nele não se creia, crê-se na palavra do personagem, ele sim o "santo forte" do documentário.

Na noite de Natal, são captadas as imagens finais: é portanto a última vez que os personagens "vão aparecer". Essa circunstância motiva um sentimento de despedida que toma a narrativa e é insinuado pelo realizador, que dá a cada um dos atores, como presente, uma fotografia tirada em algum momento da filmagem. Aquele espaço de fábula que se criou com o filme e, de algum modo, fez da favela Vila Parque da Cidade um lugar ao além da própria geografia, não há de ter outro destino senão o óbvio: desvanecer-se ao final do encontro, condição mesma de existência do filme. A cena final traz um plano-sequência de pouco mais de um minuto de duração, que se restringe ao espaço do quarto de Thereza. A câmera, então, desliza pelo pequeno cômodo em toda a sua extensão, detendo-se um pouco mais em dois bebês que dormem.

Esse deslocamento é embalado pela música *Save me now*, interpretada por Andru Donalds, que alude a "um lugar onde nunca se esteve", "falta de forças" e "salvação da profundidade das próprias paixões". A ideia de uma salvação que não espera, negociada na urgência do agora, propulsiona-se quando a câmera se fixa, finalmente, no enquadramento de uma mesa de cabeceira em que, entre oferendas, a imagem de uma preta velha se destaca. Emergência última do real que risca a cena, a música – que é diegética, pois vem de um rádio portátil – termina e o silêncio se adensa, tocante e tocável, oferecendo ao espectador o estímulo sensorial que o remete para um além-filme: o mundo forçosamente inacabado, atravessado por forças sem nome, que, tematizado pelo documentário, não acaba nele, nem se deixa aprisionar por ele.

5.2. Aqueles que desconfiam

Um filme que convida a falta a dizer: concede a ela um espaço para que (se) fale, mas não pretende recobri-la, torná-la menos ambígua. *A falta que me faz* começa por fragmentos: fotografias inegavelmente femininas que vão se sucedendo, enquanto uma voz também feminina, no extracampo, canta um amor que, "como em cena de um filme, foi quase real[145]". As imagens fixas mostram colares adornados por pingentes em forma de coração ou medalhinhas de santos, peles escarificadas por tatuagens talhadas de maneira rudimentar, trechos de poesias sobre o papel, um rosto coberto por uma das mãos enquanto a outra segura uma fruta: da personagem mesmo, só temos notícias dos rolos presos ao cabelo. O filme adia as apresentações "frente a frente", mas os fragmentos vão aos poucos inscrevendo em cena um universo de meninas: jovens, podemos ver. O que fazem, por que estão no documentário, isso ainda não podemos – e, a rigor, é difícil definir, ao fim do filme, se *já* podemos.

Quando as imagens começam a ganhar movimento, é a câmera que adia o encontro: mostradas a distância, meninas colhem flores. Quando o movimento se torna mais decidido, em um baile de forró, passamos a conhecer seus nomes e rostos: Valdênia, Alessandra, Priscila, Shirlene (Toca) e Paloma, mas desconfiamos que essa pode ser ainda outra forma de esquiva, pois, no momento em que o título do filme surge na tela, uma das meninas vai saindo, de costas e no escuro, dos limites do quadro. Um filme que vai falar sobre a falta e vai fazer a falta falar: nos limites que ela impuser, entretanto.

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

[145] A música é *Cena de um filme*, do cantor sertanejo Eduardo Costa.

as personagens em lugares determinados no discurso, atribuir-lhes algum traço de pertença que faça arrefecer sua condição de indeterminação e inconstância.

A câmera normalmente se põe a uma determinada distância, mas não a ponto de tornar as meninas indiscerníveis em seus gestos e falas. Assim como em *Santo forte*, é a palavra que instaura a cena – e as intervenções da realizadora são pontuais, como no momento em que Alessandra diz que vai pedir um golinho de conhaque a Priscila. "*Cê tá* bebendo grávida?", pergunta a diretora, mas o tom é de curiosidade, não de julgamento.

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

Para Comolli (2004b), o caráter "épico" dos não atores, em alusão aos atores não profissionais, pode fazer do documentário o universo onde são potencialmente encontrados os melhores personagens – e é nesse sentido que os sujeitos indecidíveis, que não encontram seu lugar na ordem do espetáculo, tornam-se intrigantes: não elaboram auto-*mise en scènes* fabulosas, não enunciam histórias extraordinárias, mas é por sua outridade que se fazem densos. Dando-se ao filme segundo uma mistura de confiança e desconfiança, eles parecem deslocados, mas, por seu turno, exigem um deslocamento do próprio espectador: instilam nesse espaço a dúvida que os constitui, já que desmontam o estado das coisas, não correspondem àquilo que deles, em tese, se espera.

O posicionamento construído como o lugar do espectador suposto em *A falta que me faz* não deixa de ser incômodo, já que os sentidos são rarefeitos (nos termos de não se apresentarem de um só golpe) e as epifanias, paradoxalmente, não se revelam de imediato – apenas vão se insinuando conforme o "gosto estranho" da narrativa se decanta em sabores inicialmente imperceptíveis. A assimilação do filme é vagarosa, impõe seu tempo de suspensão, em que os "milagres" ainda não ocorreram – mais uma vez em contraste com *Santo forte* – e talvez nem mesmo ocorram, já que é na trama do cotidiano, nos momentos em que nada se faz, que a irredutibilidade das experiências de vida são afirmadas.

As personagens são, antes de tudo, sujeitos que desejam e que em alguma medida estão apartados de seus objetos de desejo: não à toa, o universo masculino não se inscreve na cena por

seus próprios gestos e expressões, senão pela evocação das garotas: os meninos se fazem presentes, mas lá não estão. E se presentificam justamente pelas marcas forjadas no corpo das personagens. Valdênia e Alessandra estão grávidas. Derley, o namorado de Valdênia e pai de seu filho, é constantemente referido nas conversas das meninas, mas ele está longe, não só geograficamente (trabalha em outra cidade), como também em termos do papel que vai ou não ocupar na vida de Valdênia – quando a personagem conversa com a realizadora sobre a gravidez, não olha para ela nem para a câmera: desvia o olhar para os lados e responde timidamente. Alessandra não diz o nome do pai do filho que espera, sabemos apenas que não é o mesmo rapaz com quem já teve uma menina, Ingrid. Dele, apenas comenta: "Ele não sabe o que quer da vida, mas eu não ia falar isso *pra* ele, que eu também não sei, né?".

Há aí uma dinâmica ambígua: ao mesmo tempo em que desejam, as personagens também oferecem uma resistência em se engajar nesse desejo: desejo do Outro (que a maiúscula aqui faz corresponder ao grande Outro, a alteridade em sua ilusão de plenitude) que completa, mas que também *dissolve*, risco de se perder no Outro. Ausentes no plano "empírico", os objetos de desejo parecem tanto mais concretos quanto mais se tornam visíveis as marcas da experiência. Priscila fere a própria pele para fazer uma tatuagem com o nome de Roberto – que também jamais aparece no filme. Uma das amigas comenta que o desenho vai ficar "de vera" e quer saber o que Priscila vai fazer no caso de se casar com outro homem. "O nome de Roberto fica, uai". Os sinais forjados conferem algum grau de realidade àquilo que se experimenta: viver só se torna de fato uma experiência se puder deixar alguma marca, presentificando a ausência.

A paisagem, assim, é trabalhada não como um lugar a que se pertence, mas como um espaço quase mítico, efeito que a fotografia do documentário adensa pelo trabalho com a luz, fazendo cintilar os rios, as montanhas e os parcos raios de sol. Rota de fuga (não raro as personagens são captadas ao longe escalando altas rochas), a Serra do Espinhaço, pela própria conformação exuberante, transforma-se no lugar nenhum, espaço onde a não resolução das vidas se projeta, riscada pelo afeto: tudo o que importa, que se potencializa nas formas de negociação com a vida, parece estar do lado de fora.

Uma das sequências mostra Valdênia com uma caixa de anéis de pedras postiças: vendendo cada um ao preço de cinco reais, ela fabula uma situação em que aquelas bijuterias sem valor seriam anéis de compromisso, como se as pedrinhas se convertessem em potentes diamantes, símbolos do que se eterniza.

Como vários dos homens da região estão ausentes por trabalharem no garimpo, atrás de pedras preciosas, esse tipo de investimento semântico proposto pela personagem não deixa, ainda outra vez, de trazer para perto aquilo que se ausenta, mesmo que por meio de uma ficcionalização do cotidiano banal. As outras garotas, então, compartilham dessa fabulação: escolhem seus anéis e brincam, entre elas, de casamento, tentando repetir a ritualística dos enlaces católicos, o "casar na Igreja". Curiosamente, quando são perguntadas sobre se querem se casar um dia, Priscila e Alessandra dizem que não – mas, nos dois casos, é uma resposta marcada pela indecisão ou, ao menos, pela condicionalidade. Aceitam se casar se o marido não proibir "bebida, roupa curta, dançar e sair com as amigas", como pretende Alessandra; ou ainda com "a casa toda montada e de preferência com a despensa cheia", pondera Priscila.

No entanto, o casamento surge como objeto-valor quando se torna uma possibilidade para a vida do outro – no caso, da outra. Em um dos segmentos em que Priscila é tomada sozinha, na beira de um rio, ela comenta que, àquela altura, era para Alessandra ser "uma mulher casada e respeitada", já que, da primeira vez que engravidou (do irmão de Priscila), o pai do rapaz queria arranjar o casamento, mas não foi em frente porque Alessandra "jogou fora o nenê" (fez um aborto). Muitas vezes, na tessitura narrativa do documentário, a subjetividade de uma personagem é construída fragmentariamente pelo olhar das outras, em um entrecruzamento de impressões que torna fugidio qualquer assentamento identitário. À diferença radical de *Garapa*, ou mesmo de *A pessoa é para o que nasce*, esse documentário não intervém para delimitar um sentido à indeterminação e à dubiedade – a câmera, assim como a montagem, navega nessa indefinição, tornando-a mais potente quando convertida em discurso fílmico.

Quando o amor se torna uma experiência trágica, é sob a capa do riso irônico, aquele que tem o efeito de afastar o sujeito do que é demasiadamente perturbador, que as personagens acomodam esses relatos. Ao por do sol, filmadas em contraluz (de forma que seus rostos se tornem apenas sombras), as meninas comentam sobre um rapaz que havia se suicidado. Riem da história, arriscam os detalhes (havia sido facada? Enforcamento?), mas em tudo tornam essa circunstância uma condição alheia às próprias vivências. Projetam a uma terceira pessoa aquilo que é tão próximo e ao mesmo tempo tão insuportável de ser enunciado – ou vivido – em primeira pessoa.

A história do suicídio é retomada em vários momentos da narrativa. Em um deles, a realizadora pergunta a Valdênia: "Fala a verdade, *cê* acha que alguém se mata por amor?". A personagem titubeia, mas remete a outrem essa possibilidade: "Priscila já tentou tomar

comprimido, a irmã dela, Deisiene, foi parar no hospital, minha prima tomou água sanitária...” – e então incorpora o silêncio e baixa o olhar. Só retoma o fluxo da fala para dizer em simulada descrença: “Se matar por amor...”. A duração do plano, que mostra Valdênia quieta e meditativa, parece expressar que esse assunto de alguma forma gravita em torno de seus pensamentos, mas, como em outros segmentos do filme, é pressentido apenas como uma latência.

A desconfiança em se demarcar no filme opera em via de mão-dupla, já que mostra um posicionamento que, pontualmente, a própria realizadora (aqui entendida em uma dimensão de personagem) também assume. Diante de Valdênia, que arruma as roupinhas do bebê que está esperando, Marília pergunta, do extracampo, quem vai ser a madrinha. A menina responde que ainda não sabe, mas que, talvez, a própria realizadora “tenha chances”. Olha para o operador da câmera, buscando o respaldo de um olhar que até então não fazia parte do circuito interlocutivo: “Se ela quiser, né...”. É Marília então que incorpora o silêncio – e não se engaja na cena.

A assunção da ambiguidade, no que diz respeito à não fixidez dos lugares de fala no documentário, potencializa-se em uma entrevista que os três membros da equipe de filmagem (a própria realizadora, o fotógrafo e o engenheiro de som) fazem com Priscila. Diferentemente do que ocorre em situações protocolares, a entrevista não tem um começo – é tomada em curso, como uma conversa sobre coisas miúdas. Quando então é perguntada sobre por que estava triste, a personagem percebe e aproveita a oportunidade de “trocar de lugar”. É ela quem começa a questionar a equipe: “De vez em quando você também não fica triste?”, pergunta à realizadora.

Alessandra então começa a atuar de maneira propositiva, determinando os rumos da entrevista: quer saber a respeito do trabalho da equipe, da vida na cidade, dos casamentos. “Você também é bem safado, hein, Canarinho?”, diz ao engenheiro de som, ao saber que ele era casado pela terceira vez. Em tudo, o efeito de sentido amplifica o estranhamento: trata-se de mundos inconciliáveis, condição que o enunciado não busca neutralizar. Lugares subjetivos que miram um ao outro, não fogem ao contato, prolongam a relação até, mas não pretendem se incorporar um ao outro. Essa, pensamos, é a vocação política presente em *A falta que me faz*: para existir jogo, há de haver um espaço sempre à espera de ser ocupado, uma casa vazia no tabuleiro das peças. A indefinição da partida, que se prolonga enquanto pode, não resiste, obviamente, ao final do filme, mas tampouco se investe do sentido de que tudo foi dito: o resto a dizer se remete a um além.

Um movimento em *travelling*, aparentemente tomado com a câmera posicionada na janela de um carro que também se desloca, adensa um efeito de despedida: a paisagem vai ficando ao

longe, ao mesmo tempo em que as imagens são cobertas pela canção *Je rêve de toi*, interpretada por Arthur H. O contraste entre a paisagem mineira e a prosódia francófona da música amplia o sentido de estranhamento, de mundos que não se conjugam, mas ao mesmo tempo propõe um tom poético de universalidade à história de cinco garotas em um certo inverno que, como as montanhas, vai sendo deixado ao longe. As exigências do mundo adulto são, afinal, inflexíveis, mas as hesitações do mundo adolescente nunca serão de todo sufocadas, espreitam nos subterrâneos dos sujeitos, que só assim se estabelecem por uma condição intrinsecamente faltante, motor do desejo que nos engaja na vida.

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

5.3. Aqueles que falseiam

As maneiras pelas quais o filme insufla ou reduz a crença dos personagens no sentido de se dirigir a ele conforme as proposições do dispositivo suscitam reflexões instigantes quando nos detemos em *O céu sobre os ombros*. No documentário, a auto-*mise en scène* dos sujeitos potencializa, até mais intensamente do que em *Santo forte* (vistas as especificidades de construção narrativa da obra), o caráter fabulador que constitui o devir do personagem. Não se trata de dimensionar um papel de si para o filme, mas de indistinguir, como investida consciente, a autoencenação e a autoficcionalização.

A questão que aqui se mobiliza, em termos dos três documentários que analisamos, não sucumbe à dicotomização entre real e fictício, vida concreta e invenção, verdade e mentira, mas, no documentário de Borges, as formas de afirmação dos sujeitos são explicitamente

forjadas na chave da fantasia, como princípio que "estrutura o excesso que resiste à nossa imersão na realidade diária" (ZIZEK, 2003: 32).

Pensamos, nesse âmbito, que a própria questão de o personagem crer ou não crer no filme se dissolva em *O céu sobre os ombros*. Se considerarmos a fantasia como aquilo que os sujeitos possuem de mais íntimo – e portanto de mais inefável –, as formas de inscrição deles tanto podem estar moduladas por uma crença radical quanto por uma desconfiança inexorável, assumindo até a possibilidade de um meio-termo.

Isso porque as atuações que desempenham tendem a assumir a ficção no que ela tem de ambivalência fundamental: uma amplificação, ao ponto da ultrapassagem, das características singulares e ao mesmo tempo uma despersonalização por distanciamento: a radicalização do eu como um efeito, construto. O problema se coloca com mais acuidade, então, se considerarmos o falseamento como uma potência da própria inscrição documentária, conforme propõe Deleuze (2007: 184-185), ao se referir especificamente a *Jaguar* (1954) e *Cocorico monsieur Poulet* (1974), de Jean Rouch:

> Restringindo-nos a essas obras-primas, percebemos em primeiro lugar que a personagem deixou de ser real *ou* fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou (...). Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia.

Em *O céu sobre os ombros*, a ficção como potência transforma os atores do filme em personagens incapturáveis, mas de um modo diverso do que apreendemos em *A falta que me faz*: neste documentário, as hesitações dos sujeitos em se inscrever na cena modulam uma espécie de déficit de autoinvestimento que chega a se converter em excesso no filme de Borges: uma exorbitância de si que, no entanto, o filme não absorve para conformar um caráter típico para os personagens.

Isso se torna especialmente sensível à medida que as qualidades deles, em uma primeira aproximação em relação ao enredo, parecem converter a ambivalência em contradição, dando a ver as histórias de uma transexual que distribui o tempo entre os programas sexuais e o mestrado (e faz da experiência acadêmica um meio de estudar a própria prostituição); um

escritor com sete livros em andamento (e nenhum publicado), e que, aparentemente atribuindo valor nenhum à própria vida, desdobra-se para cuidar da mulher, que já tentara o suicídio, e do filho com problemas mentais; e um atendente de *telemarketing* que, ao mesmo tempo em que vive as agitações próprias a um líder de torcida organizada de futebol, busca a paz e a contemplação na religião Hare Krishna.

Os personagens jamais se encontram no intervalo do filme, que é todo ordenado em montagem paralela, mas frequentes vezes dão nomes diversos a sentimentos idênticos: medo, frustração, necessidade de amor. Em suas especificidades subjetivas, poderiam corresponder à figura dos homens infames (FOUCAULT, 2003), aqueles que, como em *A pessoa é para o que nasce* e *Estamira*, passariam despercebidos, mas que mobilizam olhares sobre si na medida em que se confrontam com algum mecanismo de poder.

Tal confronto com os discursos hegemônicos (o saber acadêmico, as formas normativas de identidade a partir do gênero, as instituições literárias, o mundo do trabalho) se dá em termos da instalação de uma subjetividade que se legitima por meio da autoficção. Conferindo valor ao não valor, essas formas de existência escapam a certas normatizações, ressituam a própria experiência, tomam parte em espaços em que se produz o sensível. O papel essencial do filme é o de sustentar a fabulação dos sujeitos, compassar o encontro conforme a duração necessária de um vir a ser: o mesmo que faz emergir a improvável singularidade de certas vidas que nada têm de próprio, a não ser a metáfora certeira da indeterminação: um céu sobre os ombros. Contudo, os sentidos que se demarcam – provisoriamente, diga-se – quanto a essa indeterminação, na própria conversão dos sujeitos em atores do documentário, não emanam de um gesto intervencionista do filme. A condição infamante não se impregna nos personagens, pois a direção do olhar que se propõe não é a do poder sobre eles, mas o inverso. O documentário investe na figurativização dos modos como esses atores atribuem sentido à própria vida, a forma como se veem quando convertidos em personagens de si.

Everlyn, em uma sequência que transcorre na universidade, posiciona-se como ministrante de uma aula, dirigindo-se aos interlocutores (supostamente outros alunos) à maneira de professora. Abordando questões de sexualidade, legitima seu lugar ao mesmo tempo pelo conhecimento acadêmico (cita os estudos de Judith Butler no campo do feminismo) e pela prática da prostituição, que, apesar de assumir, sempre exemplifica em termos de uma terceira pessoa: alude então a uma colega também transexual como se fosse um estudo de caso. Refere

que a garota não gosta de eufemismos quanto à profissão que exerce: "[ela] não quer ser chamada de profissional do sexo, nem de garota de programa. Imitando a fala da referida moça, declara: 'Eu quero ser chamada de puta'" (momento em que se levanta e escreve a palavra na lousa, a fim de explicar a etimologia do termo).

Ao mesmo tempo em que fala de si *não falando*, a personagem propõe um deslizamento identitário, que chega a instilar uma dúvida severa à instância espectatorial quanto à realização/encenação daquela aula em um ambiente universitário. Esse sentido é retomado quando a câmera, em uma distância que a resguarda da intervenção mas não a priva da observação, denota um encontro sexual de Everlyn com um cliente, no carro dele. Um efeito de *des-realização* derivado dessas duas sequências é entretanto convertido por uma terceira, em que a personagem é filmada em nu frontal enquanto caminha pelo quarto. Nessas imagens, a contradição exorbita as formas cênicas de presença de Everlyn, a auto-*mise en scène* que ela constrói, para se demarcar em seu próprio corpo, todo modulado por caracteres femininos, a não ser pelo pênis. O efeito de estranhamento irredutível coaduna-se a uma experiência de choque do real:

> (...) enquanto o efeito do real busca, por meio do detalhe da ambientação, do fluxo da consciência ou de quaisquer outros meios narrativos, reforçar a tangibilidade de um mundo plausível, o "choque do real" visa produzir intensidade e descarga catártica. Refere-se a certas narrativas e imagens que desprendem uma carga emotiva intensa, dramática e mobilizadora que, entretanto, não dinamitam a noção da realidade em si. O elemento do "choque" reside na natureza do evento que é retratado e no uso convincente do "efeito do real" que abaliza a autenticidade da situação-limite (JAGUARIBE, 2007: 103).

Ao mesmo tempo em que faz da encenação e da autenticidade, ou mais exatamente da autenticidade da encenação, a sua substância, a escritura do documentário respalda nesse movimento a autoridade autoral, em estreita relação solidária com os personagens, propondo um efeito de inversão que dá a ver não "os personagens do filme", mas "o filme dos personagens", evidentemente como estratégia enunciativa. Nesse sentido, a polarização das experiências dos sujeitos entre a norma e a anomia rentabiliza a narrativa, posto que os converte em personagens intrigantes: quase sempre em negociação com os limites socialmente estabelecidos, a autoficcionalização que eles apresentam desencoraja os julgamentos maniqueístas e dá a ver sua condição existencial como um feixe de possibilidades.

Lwei, o escritor, assim como Everlyn, move-se entre as representações convencionais e as expressões marginalizadas, mas mostra indubitável inclinação em relação a estas últimas. Em um

bar, na companhia de duas amigas, assume uma autorrepresentação de artista romântico, acossado pelas coerções da vida em sociedade e com certa inclinação suicida. "Não verei [o ano de] 2010", diz, com ares proféticos. Ao mesmo tempo, os momentos de ócio do personagem (adensados pela opção estética do trabalho com a duração dos planos) beiram a insuportabilidade, assim como as relações controversas que mantém com o filho pequeno, que tem problemas mentais: "Você é retardado, mas eu te amo", fala emocionado.

Em Lwei, a dimensão da ambiguidade, acreditamos, é arrefecida, minorando consequentemente a potência do falso. As experiências desse personagem tornam-se as menos convincentes, visto que a auto-*mise en scène* que propõe paradoxalmente não amplifica a dúvida, acarretando o efeito de que suas histórias possam ser tanto "verdadeiras" quanto "falsas", mas não falsamente verdadeiras (ou vice-versa). O personagem, assim, se deixa capturar pelos padrões sociais (mesmo que em clara contraposição a eles), já que a reinvenção de si que apresenta é de alguma forma acomodada aos estereótipos do desvio.

Murari Krishna, no escritório de *telemarketing* onde trabalha, ocupa um minúsculo lugar entre as baias dos outros atendentes. A figurativização da opressão (reforçada quando o personagem fala ao telefone com um cliente que reclama incisivamente de um plano de telefonia móvel e a câmera se abre para mostrar as dezenas de funcionários indiferenciáveis), é contrastada com as sequências em que ele se desloca veloz sobre um skate, pelas ruas de Belo Horizonte, durante a madrugada.

Um sentido de liberdade, nesse segmento, toma a narrativa. Murari desce do skate para pichar um muro, mas, quando escreve a palavra "amor", atribui ao possível efeito desviante da cena uma dimensão lírica. Da mesma forma, a agressividade expressa nas sequências que trazem os membros da Galoucura (a torcida organizada do Clube Atlético Mineiro), quando param um ônibus e o invadem, discrepa dos segmentos em que o personagem, introspectivo, põe-se a meditar e a contemplar o ambiente, em um templo Hare Krishna. Entre o deslizamento e a acomodação quanto às expectativas, aos roteiros sociais, deslinda-se a singularidade do personagem.

A dinâmica do falseamento como valorização da narrativa documentária, de uma verdade situada que se torna mais potente quando é devolvida ao mundo sob os efeitos da ficção, encerra o sentido do filme, em uma sequência em que Everlyn lê trechos de sua dissertação de mestrado, que escreveu como um diário, à maneira dos diários de Herculine Barbin, hermafrodita francesa que comete suicídio (de quem a personagem toma para si o sobrenome, compondo uma

identidade afim a suas próprias inclinações). O texto fala sobre a voz de um anjo que diz a Everlyn que ela se tornaria "uma mulher pura e perfeita", já que "todos nascemos para o amor". Extradiegeticamente, a música *Real love*, de Robbie Williams, invade a sequência, mas se torna diegética quando as imagens mostram Everlyn sentada em sua cama, ouvindo a música e fazendo uma dublagem, como em um videoclipe, evocando para si o amor real da letra da canção.

Filmado em *close-up*, o rosto da personagem enche a tela. Seus cabelos esvoaçam e uma fumaça ajuda a compor a magia da cena. Apenas quando a música termina, percebemos que vinha de um radinho portátil. A câmera vai se afastando de modo a mostrar que os cabelos da personagem só balançam devido a um ventilador, no canto do quarto minúsculo – e que a fumaça vinha do cigarro de maconha que ela fumava. Uma locução que emana do rádio diz: "O Ministro Guido Mantega afirmou hoje que a crise financeira global vai colocar a cotação do dólar em um patamar realista". O filme então se interrompe bruscamente, devolvendo-nos ao "patamar realista", ao mesmo tempo em que parece, por esse choque entre o filme e a realidade concreta, autoatribuir-se a faculdade de desentranhar da vida ordinária personagens fabulosos e fabulantes.

5.4. Subtração do realizador, adensamento dos personagens

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

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

Deixar que o desejo de se engajar no filme por parte dos sujeitos – ou eventualmente a falta dessa predisposição – impregne a tessitura da narrativa não supõe, entretanto, uma abdicação da responsabilidade quanto a essa relação, tendo vista sua condição elementar: a dissimetria de poderes. É nesse sentido que a emanação de um lugar de autor no documentário (e

mais amplamente no cinema) identifica-se formalmente à figura do realizador empírico, mas como vimos sustentando em todo o nosso percurso, não se reduz a ela, não apenas pela condição intrinsecamente compartilhada da produção cinematográfica. Trata-se de um efeito de discurso que conforma um princípio de autoridade que faz ver as formas cristalizadas de representação social, mas, especialmente no que é próprio ao documentário, a potencialidade de fazer duvidar adquire uma dimensão política: desnaturalizar aquilo que "aí está", atitude que evidentemente tem como destino a instância espectatorial.

Na medida em que determinados filmes expõem sua condição de representação, negando-se a um efeito de transparência, esses modos de fazer ver podem ser apreendidos como um estatuto que se superpõe à realidade referencial, tensionando-a e colocando-a sob suspeita. Esse movimento, que é apreensível em *Santo forte*, *A falta que me faz* e *O céu sobre os ombros*, em diferentes modulações, torna viável uma reversibilidade entre a dúvida e a crença, ou antes, acena ao espectador com a possibilidade de duvidar para "crer melhor". Mas as estratégias autorreflexivas, em si, podem expressar nada além de um maneirismo formal – o fato de um filme dizer "sou um filme" não é suficiente para dimensionar sua vocação política, no sentido mesmo de engendrar um espaço comum para as experiências sensíveis e incorporar a possibilidade de reordenamento dos lugares subjetivos (RANCIÈRE, 2005). É aí que se repõe a questão da abertura do filme em relação aos personagens.

Os documentários aqui contemplados a todo instante lidam com o problema de até onde se deve ir para acompanhar a experiência daqueles que são postos em filme – na organização da *mise en scène* das narrativas, é sobretudo por meio das relações entre os personagens e o realizador/equipe que essa condição se materializa.

Em *Santo forte*, o realizador parece mais imiscuido na cena, pede aos entrevistados para cantarem – casos, por exemplo, de Alexsandro, com a música do Tranca-Rua, e de Alex e Marlene, que acompanham uma canção romântica pelo rádio –, empunha um copo de cerveja para brindar com Braulino (embora só o copo seja visível, a montagem faz inferir que se trata do diretor), presenteia os personagens com fotografias.

Em *A falta que me faz*, a presença da realizadora é marcada por alguma reticência: como demonstramos, ela não se posiciona quanto à possibilidade de ser madrinha do filho de Valdênia. Além disso, na célebre sequência em que Alessandra reverte as posições entrevistador-entrevistado e assume o papel de quem questiona, ela não responde perguntas – quer simplesmente porque não

lhe tenham sido dirigidas, quer porque a montagem tenha eclipsado esses momentos. Quem se coloca explicitamente em interlocução, nesse episódio, é Canário, o engenheiro de som, o que marca efetivamente, nesse momento do filme, um intercâmbio das posições.

O céu sobre os ombros não dá a ver de maneira clara nenhuma interação entre o realizador e os personagens, mas a própria instalação do dispositivo fílmico que incita e viabiliza a autoficcionalização dos sujeitos assume como condição do jogo um movimento de esconder e mostrar que os personagens comandam, sem que a montagem indique quando escondem e quando mostram – à diferença da sequência de *Santo forte* em que Thereza pergunta textualmente ao realizador se precisa mesmo responder por que não é feliz em um dos aspectos de sua vida.

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

conclusão

> *Nenhum filme filma a verdade. Se você fizer um filme etnográfico, a câmera ficar parada três horas no quintal e depois quatro horas em uma mulher socando pilão, é uma ilusão que o cineasta está conhecendo o real. Ele está documentando um encontro entre o cineasta e o mundo, sempre. Eu não filmo senão esse encontro, filmo uma relação* (Eduardo Coutinho, 2003).

A questão de um ponto de vista que se autoriza no documentário contemporêneo, tendo nas relações que se estabelecem entre os sujeitos dispostos *em* e *para* o filme o foco que orientou nossa trajetória, tensiona a dimensão de um encontro mais ou menos explicitado na materialidade das narrativas. Como derivação das estéticas realistas que tornam visíveis os procedimentos enunciativos e valorizam o envolvimento da instância da narração com a matéria narrada, a assunção ao encontro é uma condição quase elementar da escritura documentária atual, o que se manifesta na reiteração de procedimentos formais como a entrevista e os investimentos autorreflexivos (mostração de câmera, alusões diretas ao estatuto do filme, intervenções da equipe de produção na cena, entre outros).

Considerando o ponto de vista como uma combinação entre efeitos de singularidade e o contexto social em que as produções discursivas se engendram e respondem umas às outras, depreendemos a autoria como uma posição da qual emanam proposições de sentido. Estas, por sua vez, dão corpo a estratégias de legitimação para que tal lugar seja efetivamente ocupado. A análise relacional dos documentários que apresentamos nos capítulos 3, 4 e 5 intentou compreender como se processa essa dinâmica – o estabelecimento de lugares de autor – em vista das especificidades que modulam as relações intersubjetivas em cada uma das obras, mas que amalgamam um certo universo reconhecível como o espaço de prática do documentário. Para além do encontro em si, interessavam-nos as negociações, as disposições de afeto, os graus de engajamento que davam substância a essa aproximação entre sujeitos, marcada essencialmente por uma diferença hierárquica.

Partimos da organização da *mise en scéne* apresentada nos filmes para daí derivarmos inferências quanto ao tratamento de matrizes imaginárias que delimitam as formas como os indivíduos e as sociedades se representam/reapresentam e são representados/reapresentados. De maneira mais imediata, percebemos que os enfoques particularizantes, em uma disposição *microscópica* em se olhar para as experiências dos personagens, como se cada um deles compusesse um mundo não coincidente com outros, alicerçam o ponto de vista no documentário contemporâneo.

O homem comum, em suas miudezas cotidianas, converte-se então no personagem por excelência do documentário, mas os feixes de sentido que dão compleição a suas vivências e a seu lugar de fala nem sempre se orientam à expressão das singularidades radicais desses sujeitos. Ora assumidos como um instrumento ilustrativo – como acontece em *Garapa* – ora como um objeto de exercício para a afirmação de um papel redentor do filme – caso de *A pessoa é para o que nasce* –, os atores sociais, transformados em atores dramáticos, parecem reduzidos a uma relação do tipo *eu-isso*:

> O EU da palavra princípio EU-ISSO, o EU, portanto, com o qual nenhum TU está face-a-face presente em pessoa, mas que é cercado por uma multiplicidade de "conteúdos", tem só passado, e de forma alguma presente. Em outras palavras, na medida em que o homem se satisfaz com as coisas que experiencia e utiliza, ele vive no passado e seu instante é privado de presença. Ele só tem diante de si objetos, e estes são fatos do passado (...). Presença não é algo fugaz e passageiro, mas o que aguarda e permanece diante de nós. Objeto não é duração, mas estagnação, parada, enrijecimento, desvinculação, ausência de relação, ausência de presença. O essencial é vivido na presença, as objetividades, no passado (BUBER, s/d: 14-15, grifos do autor).

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

No documentário de Coutinho, a presença se afirma, quase tautologicamente, pela *presença* efetiva dos personagens em cena, investindo-se no filme em nome da possibilidade de construção de seus pontos de vista, o que amplifica a legitimidade da instância autoral. No filme de Marília Rocha, essa legitimação se perfaz conforme o personagem (o outro do

discurso) afirma sua presença como uma ausência, mostrando alguma desconfiança quanto ao dispositivo – efeito que o documentário não apenas sustenta, como também incorpora em vista de um ganho de expressividade.

Se retomarmos a ideia de que um filme, em sua dimensão criativa, é a própria cultura em constituição, dando a ver uma realidade específica que se perfaz por um entrecruzamento polifônico, *Santo forte* e *A falta que me faz* parecem responder um ao outro, na medida em que, em um deles, tudo é força, presença, afirmação (não é esse afinal o sentido socialmente generalizado quando se diz "ter um santo forte"?); noutro, as existências individuais e o próprio filme se realizam na incerteza: a falta como fundamento.

Nessa esteira, ora aproximamos *Estamira* e *O céu sobre os ombros*. Os filmes, tratando de personagens desviantes, que não se acomodam às normatizações, lançam-se à deriva na qual fluem os personagens, mas cada obra a seu modo estabelece formas de bordeamento a esse fluxo. Em *Estamira*, o discurso daqueles que assumem lugares de "especialistas" (os familiares e a instituição psiquiátrica) dimensionam a loucura da protagonista em termos de explicações ou justificativas, eventualmente não se retraindo a um caráter de julgamento.

Em *O céu sobre os ombros*, a própria opção por um regime ficcional – que não se assume inteiramente como tal, mas que lança mão desse recurso para robustecer a característica documentária do enunciado – situa as atuações dos personagens em uma espécie de universo paralelo. Esse sentido ganha força ao fim do documentário, com o encerramento abrupto da narrativa e a devolução de um "patamar realista" (expressão que o discurso aproveita da faixa sonora diegética) ao espectador. O bordeamento a que aludimos, em relação a esses dois filmes, não reduz as singularidades dos sujeitos, chega mesmo a fazer com que elas se tornem mais sensíveis, mas mostra uma disposição de controle por parte da instância autoral mais enfática do que aquela que verificamos em *A falta que me faz* ou *Santo forte*.

Representificar uma presença pela apreensão em "enunciação segunda" do discurso do outro torna mais difusa a dimensão do encontro entre os sujeitos do filme – que frequentemente nem mesmo ocorreu no plano empírico, como em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* e *Pacific*. Nesse caso, o que é feito dos corpos e das palavras de outrem, postos a serviço de um sujeito enunciador, parece *a priori* mais inclinado a uma relação *eu-isso*, se assumirmos as ideias de Buber quanto ao contato com uma multiplicidade de conteúdos que, entretanto, é privado da dimensão da presença.

Essa dificuldade é algo subvertida em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* e em *Santiago* pela reabilitação das presenças do outro naquilo que têm como única possibilidade de perenização: a memória. Com estratégias autorais que contemplam o sentido da memória como meio de engate de pertenças individuais no plano da grande história, no primeiro caso, e possibilidade de ressignificação de uma experiência particular, no segundo, esses documentários fazem emergir o outro por meio do eu, em uma acepção muito mais estrita do que aquelas que modulam os documentários que não trabalham com imagens e sons em compilação. As camadas narrativas que se superpõem – a voz do outro em sua materialidade física, a voz do outro reenunciada pela instância enunciativa, a própria voz da instância autoral que amarra os sentidos do filme – fazem ver a alteridade como uma instância necessariamente construída, mas também o olhar do filme sobre si em assunção a esse procedimento.

Estratégia diferente é mobilizada por *Pacific*, em que o outro parece "mais responsável" pelas imagens de si que produz – tanto porque o filme não trabalha com imagens do passado quanto porque os traços autorreflexivos são muito mais tímidos, em comparação com os dois documentários que acabamos de mencionar. *Pacific* não reabilita o outro como presença; ao contrário, expõe o quanto a *performativização* da presença se converteu em índice identitário em nossos dias. O filme, então, não se furta a assumir deliberadamente a relação *eu-isso* como meio de legitimar uma crítica quanto ao excesso de visibilidade que não se permeia por uma experiência de memória.

As reflexões que até aqui desenvolvemos mostram em que medida a circunscrição de um lugar de autor no documentário contemporâneo não é unívoca, isenta de ambiguidades – e sobretudo o quanto determinadas escolhas estéticas, em si, podem ser empregadas para efeitos de sentido diversos na autorização de pontos de vista enunciativos. É aqui que a questão da assinatura (o nome de autor) como estruturador de plataformas de estabilização ancora os discursos em uma "quarta dimensão", para relembrarmos a expressão de Andrew (1994) em remetência ao processo temporal que demarca no texto fílmico uma origem.

Posto que delimitam as formas de circulação dos documentários no ambiente da cultura, os nomes de autor tornam-se elementos cardeais na dinâmica de autorização de um ponto de vista, engendram espaços de reconhecimento e dão forma a recorrências estilísticas que não se esgotam evidentemente na composição formal dos filmes, mas apontam sobretudo para os *modos de fazer* que dimensionam a perspectiva ética do documentário: a "obrigação para dentro" que delimita o que se pode ou não fazer com os sujeitos filmados.

Esse efeito de singularidade mobilizado por um nome de autor eleva-se de um feixe de protocolos que compõe o gênero discursivo como espaço de prática, esfera de atividade que dinamiza os regimes de apreensão dos enunciados. Dizer que a autoria se eleva do gênero não significa minorar a importância de um nome de autor, mas, ao contrário, de torná-lo mais potente na medida em que se singulariza pelas próprias maneiras de negociação com os parâmetros instituídos do gênero.

Como processos sociais, os gêneros se reconfiguram a cada momento conforme as disputas de força que intentam recobrir os discursos de uma validação veritativa, demarcando as formas de dizer que consolidam o repertório de sentidos estabilizados próprios a cada época histórica e adensando uma memória coletiva em relação à qual as práticas serão validadas. Sob essa perspectiva, sublinhamos nossa opção em direcionar o olhar desta pesquisa para o documentário brasileiro cinematográfico contemporâneo.

É necessário, assim, arrancar de sua aparente evidência as palavras "cinematográfico" e "contemporâneo", visto ser na articulação desses termos – e não em uma acepção isolada de cada um deles – que acreditamos expressar melhor a especificidade do documentário como gênero na contemporaneidade. Isso nos orientou a uma delimitação conceitual que, ao mesmo tempo em que forneceu o recorte necessário para olharmos o problema da autoria no documentário com mais acuidade, fez as vezes de guia em nosso percurso investigativo.

Nas últimas duas décadas, o documentário brasileiro passou a ganhar uma relativa visibilidade pelo incremento quantitativo das produções e pela chegada dos filmes às salas de cinema. Já expusemos em outro momento os fatores pelos quais essa circunstância não é isenta de contradições e questionamentos severos. Cremos, apesar disso, que a experiência social do documentário na atualidade, como modalidade discursiva que engendra um espaço próprio e circula/é apreendida segundo protocolos sociais específicos, ressitue-se nessa dinâmica. Esses filmes tornam-se efetivamente *cinematográficos* quando vão progressivamente deixando de ser produções restritas aos cineclubes, entidades de classe e ambientes acadêmicos e passam a delimitar um lugar (ainda que demasiadamente restrito, não desconsideramos) nos circuitos comerciais de exibição.

O contexto da Retomada, durante os anos 1990, não favoreceu imediatamente as produções documentárias, mas acreditamos que o florescimento desses filmes, em um período posterior, venha na esteira da reabilitação do próprio cinema de ficção brasileiro. Em um mesmo movimento, considerar o documentário em sua face contemporânea implica reconhecer um feixe

de estratégias autorais adensadas em modalizações de ordem estética que desestabilizaram o modelo sociológico, orientado às grandes sínteses e à figurativização dos sujeitos em uma dimensão deliberadamente ilustrativa, o que conferia às personagens um caráter típico impermeável às modulações subjetivas de suas experiências – e, ao realizador, o papel de intérprete comum a quem se habilita a falar em nome de outro.

É assim que o privilégio às narrativas que tomam como princípio as vidas dos sujeitos comuns, englobando aqui não apenas aqueles que são vistos, como também os que dão a ver, deriva-se em uma série de procedimentos ético-estéticos: o recrutamento da voz do outro, então considerado como capaz de elaborar por si seus modos de expressão (donde o adensamento do recurso das entrevistas e depoimentos); as formas de autorrepresentação como maneira de atestar uma autenticidade aos documentários; a ênfase na condição de dispositivo do filme, com a autorreflexividade que aponta diretamente ao caráter situado da enunciação; os investimentos ensaísticos que organizam as materialidades sonoro-imagéticas segundo uma disposição antirreferencial e sobretudo poética; o engate autoral do realizador em primeira pessoa, compondo-se como personagem dramático das deambulações do filme; as diversas modalizações da intervenção do realizador na cena.

As materializações da autoria no documentário contemporâneo (em seu espectro de gênero discursivo) moldam-se por uma negociação com essas macrotendências estéticas, em uma diversidade que se corporifica em diferentes formas de instalação de pontos de vista, escolhas temáticas e ordenações narrativas.

Em razão disso, no decorrer deste estudo, vimo-nos impelidos a abrir mão de buscar *o* lugar de autor no documentário para nos concentrarmos nas múltiplas *composições* de autoria nesses filmes, percorrendo os modos de autorização e de *atorização* dessa instância, que, ao mesmo tempo em que organiza o filme como discurso, estabelecendo orientações de sentido àquilo que é dado a ver e a ouvir, inscreve-se na cena (explícita ou tacitamente), por meio da montagem, como forma de atestar a legitimidade de seu posicionamento enunciativo na perspectiva do encontro com os sujeitos filmados.

Filmar no documentário, então, é filmar antes de tudo uma relação – fazemos coro com as ideias de Coutinho que abrem, inspirativamente, este segmento final de nossa pesquisa. Filmar reivindicando um *antidocumentário*, a todo instante ou provisoriamente, como propôs Omar, contra os encontros estéreis que buscam as evidências do tudo mostrar. Filmar não

apesar de, mas *devido à* inexorável dificuldade do documentário, como reconheceu Salles: o outro. Experimentá-lo como a aparição de uma distância, que desliza ante qualquer violência de se ver reduzido a uma categoria ou a um tipo.

Se na ordem do encontro só existe presença, mesmo quando ela se perfaz por uma ausência concreta, corpórea – *Santiago* –, ou quando se modula pela ausência das certezas – *A falta que me faz* –, então assumir o outro em presença, injunção ética que emana de um lugar de autor no documentário, é saber que aquilo/aquele que se vê não se detém no visível (Didi-Huberman, 2010), e que precisamente o que não pode ser integrado nos sistemas de visibilidade converte-se na verdadeira vocação do documentário.

bibliografia

ACIOLI, José de Lima. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. **Cinemais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.8, novembro-dezembro de 1997, pp. 167-177.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALEXANDRESCU, Sorin. Sur les modalités croire et savoir. **Langages**, Paris, v. 10, n.43, 1976, pp. 19-27.

AMADEU, Alessandro de Oliveira. O diretor e a autoria da obra cinematográfica. **Revista de Cinema.** São Paulo, n. 79, agosto de 2007, p. 50.

ANDRADE, Mario de. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2003.

ANDREW, Dudley. O desautorizado autor, hoje. **Imagens**. Campinas, n.3, dezembro de 1994, pp. 63-68.

ANUNCIAÇÃO, Silvio. 'Mundo real', público imaginário. **Jornal da Unicamp**. Campinas, n.538, 3 a 16 de setembro de 2012. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/ju/538/mundo-real-publico-imaginario

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant garde: la caméra stylo. In: _____. **Du stylo à la caméra...et de la caméra au stylo**. Paris: L'Archipel, 1992, pp. 324-327.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

AUGUSTO, Maria de Fátima. Cinema e realidade: a personagem real e a potência do falso. **Cinemais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.8, novembro-dezembro de 1997, pp. 155-160.

AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985, pp. 125-156.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2ª. ed. Campinas: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. 8ª. ed. Campinas: Papirus, 2011.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de estudos lingüísticos**. Campinas: IEL-Unicamp, n. 19, 1990, pp. 25-42.

_____. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas: Unicamp, 2001.

_____. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

AVELLAR, José Carlos. Todos os caminhos levam para casa. s/d. Website **Sintomnizado**. Disponível em: http://www.sintomnizado.com.br/culturacinematografica_passaportehungaro.htm

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11ª.ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 261-306.

BAPTISTA, Mauro. Teoria de gênero e teoria de autor. **Sinopse Revista de Cinema**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária / Cinusp, n.5, ano II, junho de 2000, pp. 30-33.

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz. (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. 2ª.ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorãças**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4ª.ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Difel, 1980.

_____. **O rumor da língua**. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

_____. **A câmera clara: notas sobre a fotografia**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAZIN, André. De la politique des auteurs. Paris: **Cahiers du cinéma**, n. 70, abril de 1957, pp. 2-11.

BAZIN, André. Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?. Paris: **Cahiers du cinéma**, n. 44, fevereiro de 1955, pp. 17-18.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Obras escolhidas, vol. 1, 7ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 120-136.

BENTES, Ivana. Deslocamentos subjetivos e reservas de mundo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real: documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, pp. 45-63.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de lingüística geral I**. 4ª.ed. Campinas: Pontes, 1995.

_____. O aparelho formal da enunciação. In: **Problemas de lingüística geral II**. 4ª.ed. Campinas: Pontes, 1989, pp. 81-90.

BERGALA, Alain. De la singularité au cinéma. Paris: **Cahiers du cinéma**, n. 353, novembro de 1983, pp. 14-21.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense / Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. Marcelo Masagão: destruir, construir, ressignificar. **Cinemais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.18, julho-agosto de 1999, pp. 129-137.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *33* traz novos horizontes ao documentário. **Folha de S. Paulo**, 14/03/04, p. E6.

_____. Documentário de busca: *33* e *Um passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 142-157.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 4ª. reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica** – volume I. São Paulo: Senac, 2005, pp. 25-70.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In: **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 1997. pp. 693-713.

_____. **O poder simbólico**. 11ª.ed.Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Helena Hatshue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª.ed. Campinas: Unicamp, 2004.

BREMOND, Claude. **Logique du récit**. Paris: Le Seuil, 1973.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v.17, n.3, setembro-dezembro de 2010, pp. 190-198.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Lisboa: Estampa, 1973.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Moraes, s/d.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Volume I. São Paulo: Senac, 2005, pp. 281-294.

CAIXETA, Rubem e GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente – Introdução . In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 32-49.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora Genis (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 158-173.

CAMERON, Ian. Films, directors and critics. In: CAUGHIE, John (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1990, pp. 50-58.

CAMERON, Ian; HILLIER, Jim; PERKINS, V.F.; *et alli*. The return of *Movie*: a discussion. In: CAUGHIE, John (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1990, pp. 58-60.

CANDELÁRIA NETO, José de Moura. Retomada e reflexão. **Revista Cineclube Brasil**. São Paulo, ano 2, n.2, abril de 2004, pp. 40-41.

CARROLL, NOËL. From real to reel: entangled in nonfiction film. In: _____. **Theorizing the moving image**. Nova York: Cambridge University Press, 1996, pp. 224-252.

_____. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional** – volume II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 69-104.

CAUGHIE, John. (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Volume 1 – Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COELHO, Teixeira. O autor, ainda. **Imagens**. Campinas, n.3, dezembro de 1994, pp.69-73.

COLLEYN, Jean-Paul. Entrevista: Jean Rouch, 54 anos sem tripé. **Cadernos de antropologia e imagem**, n.1. Rio de Janeiro: NAI/UERJ, 1995, pp. 65-74.

COMOLLI, Jean-Louis; FIESCHI, Jean-André; GUÉGAN, Gerard *et alli*. Vingt ans après: le cinéma américain et la politique des auteurs. Paris: **Cahiers du cinéma**, n. 172, novembro de 1965, pp. 20-30.

COMOLLI, Jean-Louis. Quelques pistes paradoxales pour passer entre musique et cinéma. In: **Voir et pouvoir**. Paris: Éditions Verdier, 2004a, pp. 316-337.

_____. Ceux qui (se) perdent. In: **Voir et pouvoir**. Paris: Éditions Verdier, 2004b, pp. 415-428.

_____. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Carlos e PÉCORA, Luísa. O elogio da inutilidade ou sobre o fazer por prazer – Entrevista: João Moreira Salles. **Revista Getúlio**. São Paulo: FGV, n.5, setembro de 2007, pp. 55-61.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros: Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008

COWIE, Elizabeth. The spectacle of reality and documentary film. Transformations in film as reality (part 5). **Documentary box** (English Edition). Tokyo, n. 10, june-1997, pp.1-9.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. 4ª.ed. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento. Cinema 1.** Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **A imagem-tempo. Cinema 2.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª. edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2004.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo**. São Paulo: Unesp, 2001

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 3ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 11ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELLIS, Jack C. **John Grierson: life, contributions, influence.** Illinois: SIU Press, 2000.

FAUSTO NETO, Antônio. Fragmentos de uma 'analítica' da midiatização. In: **MATRIZes – Revista do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo**. Ano 1, n. 2, janeiro-junho de 2008. São Paulo: ECA-USP, 2007, pp. 89-105.

FELDMAN, Ilana. Santiago sob suspeita. **Revista Eletrônica Trópico**, agosto-setembro de 2007. Disponível em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl

_____. Do processo como fetiche ao êxito do fracasso. **Anais XIV Encontro Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, outubro de 2010. Disponível em: http://www.socine.org.br/anais/2010/pg/ilana-feldman-do-processo-como-fetiche-ao-exito-do-fracasso.html

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos e o risco da ficção. **Comunicação, mídia e consumo – Revista da Escola Superior de Propaganda e Marketing.** São Paulo: ESPM, v.6, n.16, julho de 2009, pp. 29-43.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. **Revista Galáxia**. São Paulo: PUC-SP, n.6, outubro de 2003, pp. 213-229.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.** 2ª.ed. 3ª. reimpressão. São Paulo: Ática, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

_____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: DEFERT, Daniel e EWALD, François (eds.). **Dits et écrits** – Tome 1. Paris: Gallimard, 1994, pp. 789-821.

_____. **A ordem do discurso**. 8ª.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos IV: estratégia poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, pp. 203-222.

_____. **Microfísica do poder**. 23ª.ed. São Paulo: Graal, 2007.

_____. O que é um autor?. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-298.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia**. Campinas: Unicamp, 1998.

FREIRE, Marcius. A questão do autor no cinema documentário. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo: Annablume, dezembro de 2005, n. 24, pp.43-59.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. **Revista Digital de Cinema Documentário – Documentário e Antropologia.** n.3, dezembro de 2007. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/03/doc03.pdf#page=61

_____. Jean Rouch e a ética do encontro. **Devires**. Belo Horizonte, v.6, n.2, janeiro-junho de 2009, pp. 80-97.

FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philippe. (orgs.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FURTADO, BEATRIZ (org.). **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** – volume II. São Paulo: Editora Hedra, 2009.

GADET, Françoise e HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3ª.ed. Campinas: Unicamp, 2001.

GERVAISEAU, Henri Arraes. **O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens**. São Paulo: Alameda, 2012.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. 3ª.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no jornalismo: discorrer, disciplinar, controlar**. São Paulo: Hackers Editores/Edusp, 2003.

_____. **Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Jean Vigo**. São Paulo: Cosac Naify / Edições SescSP, 2009.

GREGOLIN, Maria do Rosário e BARONAS, Roberto. **Análise do Discurso: as materialidades do sentido.** 2ª.ed. São Carlos: Claraluz, 2003.

GRIERSON, John. First principles of documentary (1932-1934). In: BARSAN, Richard Meran (org.). **Nonfiction film, theory and criticism**. New York: Dutton, 1976, pp. 19-30.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura da UFBA.** Salvador, Universidade Federal da Bahia, volume 3, n.2, julho-dezembro de 2005, pp. 71-88.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras de alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaios no real: documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, pp. 181-197.

GUIMARÃES ROSA, João. A terceira margem do rio. In: **Primeiras estórias**. 14ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 32-37.

_____. Dão-Lalalão (o devente). In: **Noites do sertão**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp. 12-87.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e meditações culturais**. 2ª. reimpressão revista. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

HENDERSON, Brian. Crítica ao cine-estruturalismo. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica** – volume I. São Paulo: Senac, 2005, pp. 303-320.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. Imagens que afetam: filmes de quebrada e o filme da antropóloga. In: GONÇALVES, Marco antônio e HEAD, Scott (orgs.). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, pp. 115-135.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Fênix – Revista de história e estudos culturais**. Uberlândia: Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, ano III, n.1, janeiro, fevereiro e março de 2006. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. O *self* reencantado: notas sobre *Santo forte* e *Estamira*. **Revista Galáxia**. São Paulo, n.22, dezembro de 2011, pp. 184-195.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem**. Col. Signos. Lisboa: Edições 70, 1981.

LACAN, Jacques. **O Seminário – Livro 17: O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEMPEREUR, Agnes e THINÈS, Georges. **Dicionário geral das ciências humanas**. Lisboa: Edições 70, 1984.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1988.

LEVY, Tatiana Salem e Schollhammer, Karl Erik. Os novos realismos da cultura do espetáculo. **Revista ECO-PÓS**. Rio de Janeiro: UFRJ, v.5, n.2, 2002, pp. 13-24.

LEYDA, Jay. **Films beget films**. Nova York: Hill and Wang, 1964.

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

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007). In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008a, pp. 157-175.

_____. Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. **Anais do XVII Encontro Nacional da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Universidade Unip. São Paulo: Compós/Unip, 2008b.

_____. **Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**. São Paulo: PUC-SP, n. 21, junho de 2011, pp. 54-67.

MacDOUGALL, David. **Transcultural cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

_____. O filme ensaio. **Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, vol.5, n.5, dezembro de 2003. Rio de Janeiro: UERJ: 2003, pp. 63-75.

MAINGUENEAU, Dominique. **Genèses du discours**. Bruxelas: Mardaga, 1984.

_____. **Análise de textos de comunicação**. 3ª.ed. São Paulo: Cortez Editora, 2004a.

_____. Diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO, Ida Lúcia e MELLO, Renato de. (orgs.). **Gêneros: Reflexões em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004b, pp. 43-58.

_____. **Discurso literário**. São Paulo, Contexto, 2006.

_____. A propósito do *ethos*, in: MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana Salazar (org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 11-29.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia**. 5ª.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MAUSS, Marcel. **Esboço de uma teoria geral da magia**. Lisboa: Edições 70, s/d.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. **Sobre fazer documentários** (vários autores). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, pp. 8-15.

METZ, Christian. **A significação no cinema**.2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MINH-HA, Trinh T. **When the moon waxes red. Representation, gender and cultural politics**. New York/London, Routledge, 1995.

MORIN, Edgard. Chronicle of a Film. In: ROUCH, Jean e FELD, Steven. **Cine-Ethnography/ Jean Rouch**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 229-265.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada – depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.** São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEALE, Steve. Questions of genre. In: STAM, Robert & MILLER, Toby. **Film and theory: an anthology**. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000, pp. 157-178.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005a.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional** – volume II. São Paulo: Senac, 2005b, pp. 47-67.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisante. In*:* ODIN, Roger e LYANT, Jean-Charles. **Cinémas et réalites**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, pp. 263-278.

_____. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional** – volume II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 27-45.

OMAR, Arthur. O anti-documentário, provisoriamente. In: **Cinemais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, novembro-dezembro de 1997, pp. 179-203.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2000.

OUDART, Jean-Pierre. Conclusion to *Cahiers du cinéma* editors' 'John Ford's *Young Mr. Lincoln*" (extract). In: CAUGHIE, John (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1990, pp. 183-190.

PÊCHEUX, Michel. **Les vérites de la palice**. Paris: Maspero, 1975.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 4ª.ed. Campinas: Pontes, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

PIAULT, Marc-Henri. Uma antropologia-diálogo: a respeito do filme de Jean Rouch, Moi un noir. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n. 4. Rio de Janeiro: UERJ, 1997, pp. 185-192.

_____. **Anthropologie et cinema**. Paris: Éditions Nathan/HER, 2000.

PLANTINGA, Carl R. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. Cambridge: University Cambridge Press, 1997.

_____. What a documentary is, after all?. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Philadelphia, Temple University, n. 63, v.2, 2005, pp. 105-117.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**. 2ª.ed. São Paulo: Criar Edições, 2004.

_____. Indícios de autoria. **Perspectiva,** vol. 20, n.1. Florianópolis: UFSC, janeiro-junho de 2002, p.105-124.

PROUST, Michel. **Contre Sainte-Beuve**. São Paulo: Iluminuras, 1988.

RAMOS, Fernão Pessoa. "O que é documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio. **Estudos de cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp. 192-207.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: _____ (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional** – volume 2. São Paulo: Senac, 2005, pp. 159-226.

_____. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 86, março de 2010, pp. 75-90.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENOV, Michael. Introduction: the truth about non-fiction. In: _____ (org.). **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993a, pp. 1-11.

_____. Toward a poetics of documentary. In: _____ (org.). **Theorizing documentary**. New York: Routledge, 1993b, pp. 12-36.

_____. **The subject of documentary**. Visible Evidence, v. 16. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: HOCKINGS, Paul. **Principles of visual anthropology**. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 29-46.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo, uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SALGADO, Luciana Salazar. **Ritos genéticos no mercado editorial: autoria e práticas de textualização**. Tese de doutorado. Campinas: IEL-Unicamp, 2007.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiubi (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru: Edusc, 2005, pp. 57-71.

SANTEIRO, Sérgio. A voz do dono – conceito de dramaturgia natural. Rio de Janeiro: **Filme e Cultura**, n. 30, agosto de 1978.

SARAIVA, Leandro. Câmera de mão em mão – *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n.68, maio de 2004, pp. 176-181.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. **Film Culture**. New York, n.27, winter 1962, pp. 121-135.

_____. Toward a theory of film history (extract). In: CAUGHIE, John (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1990, pp. 65-67.

SCHVARZMAN, Sheila. Tendências e perspectives do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo. **Sobre fazer documentários** (vários autores). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, pp. 30-37.

SEARLE, John. The ideological status of fictional discourse. In: _____. **Expression and meaning**. Nova York: Cambridge University Press, 1979, pp. 58-75.

SERAFIM, José Francisco. (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet** – livro de bolso. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.
SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. **Em nome do pai: articulações discursivas em matérias sobre parricídio**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2007.

_____. Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. **Doc Online – Revista Digital de Cinema Documentário**, n.7, dezembro de 2009, pp. 97-106.

_____. Fragmentos de memória: reinscrição de significados em documentários de compilação. **Contracampo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF**, v.24, n.1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012, pp. 195-212. (2012a).

_____. Um imaginário da redenção: sujeito e história no documentário musical. **Doc Online – Revista Digital de Cinema Documentário**, n.12, agosto de 2012, pp. 5-21. (2012b).

SOARES, Rosana de Lima. **Margens da comunicação: discurso e mídias**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009a.

_____. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. **e-Compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, v. 12, n.1, janeiro-abril de 2009 (2009b).

_____. Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP, n. 34 primavera-verão de 2010, pp.55-72.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema – documentário e narratividade ficcional** – volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005, pp. 127-157.

SÓCRATES, Lessandro. **Quem diz 'Eu, um negro'? Vozes e foco narrativo no filme de Jean Rouch**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2009.

SOUZA, Gustavo. **Pontos de vista em documentários de periferia: estética, cotidiano e política**. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2011.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema – Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 4ª. ed. Campinas: Papirus, 2010.

SULZBACH, Liliana. Tendências do documentário contemporâneo. **Sobre fazer documentários** (vários autores). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, pp. 52-59.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **Direitos conexos: STJ define direitos de quem participou da obra da qual não detém autoria.** Especial. Brasília: STJ, 14/10/12. Disponível em: http://www.stj.gov.br/portal_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=398&tmp.texto=107314

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Júlio Bressane: autor e estilo no cinema. **Cinemais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.18, julho-agosto de 1999, pp. 89-102.

_____. Documentário expandido – reinvenções do documentário na contemporaneidade. **Sobre fazer documentários** (vários autores). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, pp. 38-43.

TRINDADE, Teresa Noll. **O documentário chegou à sala de cinema. E agora? – O lugar do documentário no mercado cinematográfico brasileiro na perspectiva de seus agentes: da produção à exibição (2000-2009)**. Dissertação de mestrado. Campinas: IA – Unicamp, 2011.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendence du cinéma français. Paris: **Cahiers du cinéma**, n. 31, janeiro de 1954, pp. 15-29.

_____. Ali Baba et la Politique des Auteurs. Paris: **Cahiers du cinéma**, n. 44, fevereiro de 1955, pp. 45-47.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Sumus, 1997.

VIGO, Jean. Vers un cinéma social. Présentation de *À propos de Nice* par Jean Vigo (texte prononcé au Vieux-Colombier, le 14 juin, 1930). **Positif**, n.7, maio de 1953, pp. 36-39.

WOLLEN, Peter. The *auteur* theory (extract). In: CAUGHIE, John (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1990, pp. 138-151.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. Humanizadores do inevitável. **Alceu**. Rio de Janeiro, v.8, n.15, julho-dezembro de 2007, pp. 256-270.

_____. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008a.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008b.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real! – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. ***Lacrimae rerum*: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo, Boitempo, 2009.

filmografia

33 (2004)
Direção: Kiko Goifman

48 (2009)
Direção: Susana Sousa Dias

1935 – O assalto ao poder (2002)
Direção: Eduardo Escorel

A caça ao leão com o arco (1965)
[*La Chasse au Lion à l'Arc*]
Direção: Jean Rouch

A falta que me faz (2009)
Direção: Marília Rocha

A pessoa é para o que nasce (2005)
Direção: Roberto Berliner

A propósito de Nice (1929)
[*À propos de Nice*]
Direção: Jean Vigo

Ação entre amigos (1998)
Direção: Beto Brant

Aterro do Flamengo (2010)
Direção: Alessandra Bergamaschi

Bahêa, minha vida (2011)
Direção: Marcio Cavalcante

Belair (2009)
Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi

Boca de lixo (1993)
Direção: Eduardo Coutinho

Cabra marcado para morrer (1984)
Direção: Eduardo Coutinho

Carandiru (2003)
Direção: Hector Babenco

Carlota Joaquina – Princesa do Brazil (1995)
Direção: Carla Camurati

Coal face (1936)
Direção: Alberto Cavalcanti

Cocorico monsieur Poulet (1954)
Direção: Jean Rouch

Crise (1963)
[*Crisis*]
Direção: Robert Drew

Crônica de um verão (1961)
[*Chronique d'un éte*]
Direção: Edgard Morin e Jean Rouch

Diário de uma busca (2011)
Direção: Flavia Castro

Drifters (1929)
Direção: John Grierson

Edifício Master (2002)
Direção: Eduardo Coutinho

El dorado (1921)
Direção: Marcel L'Herbier

Elena (2012)
Direção: Petra Costa

Eles não usam black-tie (1981)
Direção: Leon Hirszman

Entreatos (2004)
Direção: João Moreira Salles

Estamira (2006)
Direção: Marcos Prado

Eu, um negro (1958)
[*Moi, un noir*]
Direção: Jean Rouch

Garapa (2009)
Direção: José Padilha

Girimunho (2011)
Direção: Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr

Hércules 56 (2006)
Direção: Silvio Da-Rin

His mother's voice (1997)
Direção: Dennis Tupicoff

Ilha das flores (1989)
Direção: Jorge Furtado

Industrial Britain (1930)
Direção: Robert Flaherty

Jaguar (1954)
[*Jaguar*]
Direção: Jean Rouch

Janela da alma (2002)
Direção: João Jardim e Walter Carvalho

Jesus no Mundo Maravilha (2007)
Direção: Newton Cannito

Jogo de cena (2006)
Direção: Eduardo Coutinho

Juízo (2008)
Direção: Maria Augusta Ramos

Moana (1926)
[*Moana, a romance of the Golden Age*]
Direção: Robert Flaherty

Memórias do cárcere (1984)
Direção: Nelson Pereira dos Santos

Nanook, o esquimó (1922)
[*Nanook of the north*]
Direção: Robert Flaherty

Night mail (1936)
Direção: Basil Wright e Harry Watt

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999)
Direção: Marcelo Masagão

O ano em que meus pais saíram de férias (2006)
Direção: Cao Hamburger

O céu sobre os ombros (2010)
Direção: Sérgio Borges

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969)
Direção: Glauber Rocha

***O homem com a câmera* (1929)**
[Tchelovek s kinoapparatom]
Direção: Dziga Vertov

O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos (2004)
Direção: Paulo Sacramento

O que é isso, companheiro? (1997)
Direção: Bruno Barreto

O triunfo da vontade (1935)
[*Triumph des Willens*]
Direção: Leni Riefenstahl

Pacific (2009)
Direção: Marcelo Pedroso

Pelé eterno (2004)
Direção: Aníbal Massaini

Peões (2004)
Direção: Eduardo Coutinho

Raul, o início, o fim e o meio (2012)
Direção: Walter Carvalho

Reagrupamento (1982)
[*Reassemblage: from the firelight to the screen*]

Direção: Trinh T. Minh-Ha

Rocha que voa (2002)
Direção: Eryk Rocha
Rua de mão dupla (2004)
Direção: Cao Guimarães

Santiago (2007)
Direção: João Moreira Salles

Santo forte (1999)
Direção: Eduardo Coutinho

Santos Dumont: pré-cineasta? (2010)
Direção: Carlos Adriano

Sequestro (2011)
Direção: Wolney Atalla

Simonal, ninguém sabe o duro que dei (2009)
Direção: Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer

Song of Ceylon (1935)
Direção: Basil Wright

Surf Adventures: o filme (2002)
Direção: Arthur Fontes

Uma noite em 67 (2010)
Direção: Renato Terra e Ricardo Calil

Um passaporte húngaro (2001)
Direção: Sandra Kogut

Vinicius (2005)
Direção: Miguel Faria Jr

Viramundo (1965)
Direção: Geraldo Sarno