



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

BRUNO SAPHIRA FERREIRA ANDRADE

**SOBRE ACASO E DOCUMENTÁRIO
ESTUDO SOBRE OS MODOS DE COMPOSIÇÃO A PARTIR DAS
IMPREVISIBILIDADES DO REAL**

Salvador
2010

BRUNO SAPHIRA FERREIRA ANDRADE

**SOBRE ACASO E DOCUMENTÁRIO
ESTUDO SOBRE OS MODOS DE COMPOSIÇÃO A PARTIR DAS
IMPREVISIBILIDADES DO REAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jose Francisco Serafim

Salvador
2010

Página reservada para atos de exame compreensivo de defesa de
dissertação

Essa dissertação é dedicada à minha mãe, Cleilza Ferreira Andrade, por sempre indicar e percorrer o fértil caminho da pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. José Francisco Serafim, pelo rigor e atenção na orientação dessa pesquisa. E pelo diálogo qualificado e diversificado sobre o documentário que se iniciou em 2003, no trabalho de conclusão de curso de graduação nessa mesma Faculdade de Comunicação.

Ao Prof. Dr. Wilson Gomes, pelas observações precisas que ajudaram na definição dos caminhos da pesquisa.

À minha companheira Tenille Bezerra, pelo amor, pelo estímulo, pelo diálogo, pela paciência e por me acompanhar em cada passo do desenvolvimento da pesquisa.

Ao meu pai Eduardo Saphira e à minha filha querida, Anita Saphira Bezerra, que estiveram sempre presentes e compartilharam cada detalhe desse percurso.

À minha amiga e colega Gabriela Almeida, que contribuiu enormemente no desenvolvimento desse trabalho.

Ao amigo e colega Cristiano Canguçu que também contribuiu diretamente a pesquisa além de estimular o diálogo acerca dos caminhos da pesquisa.

Aos colegas do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica, pelo diálogo qualificado e pela rica convivência, determinantes para esse estudo.

RESUMO

Sobre Acaso e Documentário é um estudo que busca analisar os efeitos e compreender a emergência de elementos de indeterminação, imprevisibilidade e espontaneidade na composição de filmes do gênero. A pesquisa insere o filme documentário no campo de estudo da obra de arte, da estética, e busca traçar chaves de análise interna tendo como referencia princípios da poética aristotélica aplicados ao cinema. O estudo se caracteriza pela busca e aplicação de mecanismos de análise do cinema documentário a partir do reconhecimento de um fenômeno recorrente na história desse gênero.

Palavras-chave: Documentário, Acaso, Imprevisibilidade, Espontaneidade, Obra Aberta, Estilo.

ABSTRACT

On Chance and Documentary is a study that seeks to analyze the effects and understand the emergence of elements of indeterminacy, unpredictability and spontaneity in the composition of films of the genre. The research is part documentary film in the field study the work of art, aesthetics, and attempts to trace key internal analysis as a reference applied Aristotelian principles of poetic cinema. The study is characterized nice search and implementation of mechanisms for review of documentary filmmaking from the recognition of a recurring phenomenon in the history of this genre.

Key-words: Documentary, Chance, Unpredictability, Spontaneity, Loose Work, Style.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

1.1 O ACASO E SUAS EMERGENCIAS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

1.2 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO E PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

2. ACASO, IMPREVISIBILIDADE, ESPONTANEIDADE

2.1 ENTRE INTENÇÃO E OBRA

2.2 FRONTEIRAS INVISÍVEIS E ENCRUZILHADAS NO DOCUMENTÁRIO

2.3 DOCUMENTÁRIO ENQUANTO OBRA

2.4 UM ELEMENTO PERTURBADOR – AS FUNÇÕES DO ACASO E AS POÉTICAS DA OBRA ABERTA

3. VERDADE E DIRETO – O ACASO DIVERSO NO CINEMA

3.1 MOVIMENTOS CONTEMPORÂNEOS E DIVERGENTES

3.2 O ACASO COMO PONTO DE PARTIDA

3.3 ORIGENS, MODOS E EFEITOS, DIFERENTES...

3.4 OBSERVACIONAL DIRETO

3.5 INTERAÇÃO, REFLEXIVIDADE E CINEMA VERDADE

3.6 MATERIALIZANDO O ACASO

4. MATERIALIZAÇÕES DO ACASO NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

4.1 SANTIAGO: UM FILME SOBRE O FILME, SOBRE MIM, SOBRE ELE.

4.1.1 INFORMAÇÕES PRELIMINARES

4.1.2 9 MINUTOS...

4.1.3 PRINCIPAIS LINHAS TRANSVERSAIS

4.1.4 AS PERSONAGENS

4.1.5 CONCLUSÃO

4.2 O FIM E O PRINCÍPIO – DIDATISMO E ACOMODAÇÃO DO ACASO

4.2.1 ANTINOMIA DA OBRA, CONFORMAÇÃO DO ACASO

4.2.2 UMA VIVÊNCIA AO DEUS DARÁ

4.2.3 PRINCÍPIO E FIM DO ACASO

5. CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. INTRODUÇÃO

1.1 O ACASO E SUAS EMERGENCIAS NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Pensar o acaso no filme documentário implica uma diferenciação que possivelmente permeia as principais questões desse gênero do cinema. Por um lado temos nossa experiência real, comum. A forma como compartilhamos e concebemos a realidade, e no caso específico do interesse dessa pesquisa, como entendemos e diferenciamos essa esfera em que nos constituímos e construímos ao mesmo tempo, de forma direta, imediata, e a experiência de sermos convocados à fruição de uma obra que é construída a partir dessa mesma realidade. O acaso na vida parece óbvio, no filme nem tanto.

Porém, ao longo da história do cinema documentário valores que estão associados à realidade, como a casualidade, a espontaneidade, imprevisibilidade, indeterminação e autenticidade, que aqui estão sob a idéia genérica de acaso, serão projetados enquanto valores na forma de pensar e fazer os filmes assim identificados. Vertov, Flaherty, Grierson, Rouch, Drew, entre outros, se posicionaram em diferentes momentos sobre as formas de representação do real, seu alcance, suas limitações, sua

natureza. E em diferentes graus é possível localizar a importância do diálogo com esses valores associados à realidade que de alguma forma são projetados nas obras.

Na atualidade não é raro lermos ou ouvirmos cineastas e teóricos se referirem ao desconhecimento do resultado que um filme pode ter, justamente pela valorização, no discurso ao menos, de modos de composição susceptíveis às instabilidades de contextos e personagens reais. Aqui também se faz necessário uma diferenciação. O acaso pode estar, e talvez sempre esteja em um processo de produção de filme documentário. Talvez não devamos nem mesmo restringi-lo à esfera apenas do documentário, ou mesmo do cinema. Mas, se assumirmos a obra enquanto entidade autônoma, que em si traz o estímulo suficiente para sua apreciação e análise, como compor e/ou identificar elementos atribuídos à experiência imediata em um produto proveniente do que lhe parece oposto? Resultado de uma composição, do manuseio e combinação de elementos para funções e efeitos intencionais.

A presente pesquisa parte da constatação do apelo que é feito às imprevisibilidades do real em concepções do cinema documentário, e busca problematizá-las assumindo a obra como início e fim de suas possibilidades. Um pressuposto implícito a essa postura é o direcionamento do olhar para o filme documentário enquanto obra artística. Tal gênero, por diversos motivos que vão desde sua abrangência, seu caráter de representação da realidade, suas intercessões com a antropologia, com o jornalismo, com as artes plásticas, traz consigo um volume grande de abordagens que ora o especifica como fruto de um saber histórico, factual, que atribui uma função informativa, uma responsabilidade social, ora desacredita de uma especificidade possível e afirma que tudo é ficção. A identificação do valor do acaso no cinema documentário, sob a perspectiva dos modos de composição, não se situa necessariamente em nenhum desses pólos extremos. Tal perspectiva assume

como possibilidade de análise do filme documentário não o que é dito ou mostrado, mas como é mostrado, como são agenciados os elementos sensíveis na composição de uma obra de expressão própria. Para tanto foi necessário estabelecer um diálogo entre a tradição teórica do gênero com outros campos do conhecimento ainda poucos aplicados a ele para buscar novas formas de compreensão dos filmes e contextos abordados. O acaso, como é entendido nesse trabalho, assumiu diferentes contornos na história do documentário. Vertov, na década de 1920 já apontava para esse aspecto ao afirmar que seu cinema buscava mostrar “a vida como ela é”, a “vida de improviso”. Flaherty, Grierson e os cineastas que compuseram o grupo de produção britânica do final da década de vinte e boa parte de década de trinta, entre eles o cineasta brasileiro Alberti Cavalcanti, apesar de serem responsáveis pela institucionalização de um padrão que minimizava o acaso afirmavam a função pedagógica do filme pela realidade do que era mostrado no filme. Na década de 1960 teremos a emergência de alguns grupos de cineastas que vão marcar uma virarada estilística no documentário. Os grupos, reunidos em dois principais movimentos, o Cinema Direto e o Cinema Verdade, vão munidos de novos equipamentos de captação de áudio sincrônico e câmeras mais leves de 16mm experimentar diferentes modos de se inserir, captar e compor filmes a partir de valores que ressaltam por um lado a espontaneidade e autenticidade, por outro a construção conjunta e declara de uma realidade expressa nos filmes. Nesse momento teremos mais claramente a presença de elementos do acaso nos filmes, a partir de utilização de alguns mecanismos que veremos mais detidamente no segundo capítulo dessa pesquisa.

Atualmente, com um grau maior de complexidade e ainda mais abrangente em modos de representação o documentário apresenta formas variadas de construção de elementos que investem numa abertura do processo de composição para os estímulos

imprevistos dos contextos e personagens reais abordados e que estão presentes nos filmes também de forma variada.

O esforço maior desse estudo foi o de buscar através da perspectiva de análise interna da obra compreender a presença dos valores associados ao acaso: espontaneidade, imprevisibilidade, indeterminação, autenticidade; no corpo da obra, potencializando um olhar contextual a partir dos impulsos artísticos e de programas poética. Para tanto foi traçado três linhas de abordagem, interligadas, que foram estruturadas da seguinte forma: problematização e escolha de chaves analíticas para o cinema documentário; contextualização histórica do apelo e da presença efetiva do acaso nos filmes; e a aplicação dessa perspectiva de análise em filmes atuais do cinema documentário, distintos em suas propostas de realização, mas que mostram a intenção de expor esses valores materializados no corpo da obra.

1.2 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO E PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

O primeiro capítulo desse estudo pode ser subdividido em dois movimentos distintos e complementares. Primeiro foi traçado um percurso teórico partindo dos comentários de cineastas e teóricos sobre a indefinição do processo de produção de um filme documentário. A ponte elaborada para o deslocamento das concepções extra-filme, ou pré-filme, para o interior da obra foi feita através da problematização das perspectivas de composição expostas nos comentários à luz de conceitos provenientes da Estética da Formatividade de Luigi Pareyson e dos conceitos de leitor-modelo e autor modelo de Umberto Eco. Essa confrontação foi importante para pensarmos o acaso dentro da dinâmica de composição do filme. Projetos que são

estruturados para propiciar que os elementos associados ao acaso aflorem e possam ser incorporados à obra, cumprindo uma função e estimulando as formas de recepção-la.

A abordagem da obra documental a partir do próprio filme enquanto início e fim das formas de percebê-lo foi feita através da metodologia de análise desenvolvida pelo pesquisador Wilson Gomes, em textos sobre a releitura e aplicação de princípios da poética aristotélica aplicadas ao cinema. O trabalho do pesquisador aponta para as estratégias de produção de efeitos, para a especificidade de modos de composição que se configuram através dos estímulos sensíveis e cognitivos que os programas poéticos agenciam na obra.

Estabelecido o objeto da análise, o próprio filme, inicia-se um segundo movimento de especificação de uma chave de leitura interna para a emergência dos elementos associados ao acaso no documentário. Algumas concepções sobre o estilo foram chamadas em causa para o direcionamento da análise para os arranjos internos da obra que evidenciam tais valores. O estudo se valeu de algumas concepções de estilo a partir da aplicabilidade nesse contexto de pesquisa, sem conduto pretender abranger as muitas divergências e formas de compreensão do fenômeno. Paralelo a esse esforço, as noções de poéticas da Obra Aberta elaboradas por Umberto Eco foram discutidas como forma de inserir o documentário, ou os documentários que buscaram experimentar em seus arranjos formais, no contexto mais vasto da obra de arte contemporânea que assume a recepção como parte atuante na dinâmica de composição e apropriação da obra.

O segundo capítulo procura traçar um perfil histórico e poético dos movimentos de cinema documentário da década de 1960 que reconhecidamente inaugura práticas de filmagens e estilos de composição diferenciados a partir de

valores claramente vinculados ao que aqui é assumido como acaso. O cinema verdade e o cinema direto se tornam um marco no documentário pelo uso e projeção das dinâmicas ágeis, e possibilidade de captação direta do áudio, em situações diversas. Os movimentos por sua vez se referenciam na obra e nos escritos do cineasta soviético Dziga Vertov, que muitos anos antes já havia defendido posturas para os documentaristas que agora pareciam se efetivar pelas inovações tecnológicas, mas não apenas por elas, que serviram aos grupos do novo documentário.

Dentro da perspectiva de modos de composição no segundo capítulo também é feita uma apreciação de filmes emblemáticos dos dois movimentos com o intuito de não apenas identificar as formas de exposição que emergiam ali, mas de mostrar como mesmo no momento em que nasce essa possibilidade, o acaso já é expresso de modo diverso com pressupostos e objetivos também diversos, e mais ainda, divergentes.

O terceiro capítulo, partindo da constatação de diversidade dos usos e funções do acaso, parte para a análise de filmes contemporâneos que demonstrem a permanência desses valores em um contexto diferenciado do cinema documentário, e que possuam perspectivas de composição e resultados bastante diferentes. Pela vastidão de possibilidades de escolha, um segundo recorte foi assumido como forma de aproximar esse trabalho de pesquisa do contexto de produção de onde ele é originário. Por conta disso foram selecionados três filmes brasileiros que correspondessem aos critérios exigidos pelo estudo, que fossem representativos para a verificação da argumentação dos capítulos anteriores. São eles: Santiago, do cineasta João Moreira Salles, de 2004. O Fim e O Princípio, do cineasta Eduardo Coutinho, de 2006, e Aboio, da cineasta Marília Rocha, de 2005.

2. ACASO, IMPREVISIBILIDADE, ESPONTANEIDADE

A imprevisibilidade no processo de produção de um filme documentário, aqui caracterizada como acaso, posto de forma abrangente, pode ser atribuído a este gênero cinematográfico como algo que lhe é próprio, característico, podendo-se generalizá-lo às mais diversas formas de realização audiovisual assim identificadas. Mesmo que essa diversidade signifique uma tensão recorrente no delineamento desse campo de expressão. Porém, analisando mais de perto a história do cinema documentário, veremos que muitos realizadores/teóricos assumiram e problematizaram o acaso em suas produções e análises, destacando essa característica do fazer documentário e suas implicações na composição dos filmes e no entendimento das principais questões que lhes são próprias. Como, por exemplo, o caráter da realidade exposta no filme e seu valor de verdade; a possibilidade ou não de se alcançar uma objetividade através do meio audiovisual. Verifica-se também que ele, o acaso, é assumido em diferentes perspectivas dentro desse vasto campo de experiências.

Apesar de estar presente nas primeiras formulações sobre o assunto, sedimentadas principalmente a partir de John Grierson, importante realizador e teórico britânico que nomeou e estabeleceu as bases do cinema documentário na

década de 30, a imprevisibilidade, o acaso, se efetivou enquanto possibilidade a partir da década de sessenta com o surgimento das câmeras portáteis e a captação sincronizada de áudio. Associados às novas possibilidades abertas pelos então recentes desenvolvimentos tecnológicos na área, surgem dois dos principais movimentos do gênero documental, que irão experimentar, cada qual em seu rigor metodológico, as instabilidades de captar o real: O Cinema Direto e O Cinema Verdade. A partir de valores comuns, como a espontaneidade e a imprevisibilidade no ato de elaboração do filme, desenvolvem-se nos dois movimentos posturas e discursos, senão opostos, ao menos conflitantes.

No caso do cinema direto, há a produção, através da captação ágil e com som sincronizado, de filmes que valorizam o imprevisto e o inusitado sem que haja uma interferência direta do cineasta e de sua equipe. Um culto à possibilidade de captar uma realidade veraz, pura, autêntica, sem encenações ou interferências no seu curso “natural”. O procedimento adotado pelo movimento valoriza o acompanhamento da ação em seu tempo integral, ou o mais próximo que se possa chegar da integralidade da ação desejada. Todos os elementos e etapas que compõe o contexto abordado são importantes e merecem atenção. O cineasta se posiciona em relação a seu objeto de forma que a câmera seja o menos perceptível, ou menos invasiva, e permita que o acontecimento transcorra “naturalmente”, dando a impressão de que aconteceria da mesma forma caso não estivesse sob a mira de lentes e microfones. Posteriormente, na montagem do filme, a sequência temporal de acontecimento é respeitada, dando sentido cronológico ao que é mostrado, sem utilização de recursos como o de flashback, que evidenciem o caráter de manipulação das imagens captadas. Segundo Bill Nichols, teórico do cinema documentário:

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como na filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (147: 2007)

As experiências mais expressivas do Cinema Direto alcançaram seus objetivos em transformar procedimentos padrão na produção de documentários e lançar importantes questões sobre a responsabilidade de se abordar pessoas e contextos reais, expondo-os através de uma obra cinematográfica. Porém a principal concepção que fundamentou o movimento traz consigo uma incongruência com relação ao produto da experiência documental que é o próprio filme. É impossível simplesmente chegar ao ponto da não intervenção na produção de um documentário, seja ele qual for, pois uma obra, independente de sua natureza expressiva, requer construção, ação produtiva, transformação. Por outro lado, para que a impressão de não presença do cineasta e equipe fosse convincente, os realizadores do cinema direto, ao selecionarem suas cenas para edição e montagem do filme, excluía qualquer indício que evidenciasse a cumplicidade do objeto filmado com a câmera, o que para muitos analistas acaba por criar, ou manter, um aspecto de ficcionalidade ao que vemos.

Já o Cinema Verdade, munido do mesmo aparato técnico, produz filmes a partir de um valor de provocação, intervenção, construindo uma realidade própria do cinema na interação do mundo com o imaginário do cineasta. Ao contrário do Cinema Direto, aqui o valor da espontaneidade e indeterminação está no que é precipitado pela abordagem deflagradora do cineasta. Não a verdade no cinema, mas a verdade do cinema, como bem disse o cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch. No Cinema Verdade o processo de produção do filme é evidenciado na cena. A progressão narrativa está vinculada à ação direta do cineasta, que mostra sua interação com o

objeto do filme através da fala ou da própria imagem, muitas vezes inclusive expando suas reflexões sobre os acontecimentos que provoca e vivencia. Aqui a imprevisibilidade do processo de filmagem se torna mais facilmente visível pelo ato de desnudar a cena, mostrando o próprio artifício de sua construção.

Essas duas tendências distintas estarão posteriormente inseridas na sistematização que Bill Nichols estabelece em seus trabalhos “*Representing Reality*” e “*Introdução ao Documentário*”, diferenciando e caracterizando seis principais modos de construção documental. No caso dos movimentos citados acima, o modo observativo caracterizaria o Cinema Direto e o modo participativo, o Cinema Verdade. Ao diferenciá-los Nichols ressalta que:

Quando assistirmos a documentários participativos esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. (154: 2007).

A fundamentação dos dois movimentos de grande expressão no cinema documentário demarcou com mais ênfase esse suposto aspecto diferencial do gênero, que é a possibilidade de captação das instabilidades de contextos reais e a exposição dessa espontaneidade na tela. Claro que esse direcionamento está atrelado a valores de concepção sobre a natureza do cinema e seus possíveis caminhos. Identifica-se em cada um deles, apesar de suas diferenças, uma valorização do que não é previsto, do que não foi previamente delimitado enquanto cena, valorização do momento real, seja ele estimulado ou apenas observado pela câmera.

A valorização do acaso se coloca como valorização mesma desse gênero como expressão diferenciada no meio audiovisual. Em sua maioria, as análises

desenvolvidas sobre o tema apresentam questões numa perspectiva de afirmação ética e política desse modo de pensar e fazer filmes. O cineasta e teórico francês Jean-Louis Comolli desenvolveu mais recentemente uma análise desses aspectos em seu texto *Sob o Risco do Real*, acerca dessa possibilidade do documentário, afirmando a sua necessidade de construir uma estética a partir das “fissuras do real” que apenas a imprevisibilidade da práxis documentária permite nos mostrar. Para ele o filme documentário pode produzir uma visualidade única do mundo “que não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” em contraposição a uma excessiva “roteirização das relações sociais e intersubjetivas”, dentro dos modos de produção e distribuição que controlam o mercado do audiovisual e constroem uma mescla de “informação-cultura-mercadoria”. O texto de Comolli é contundente em sua perspectiva estética e política, e mesmo afirmando a possibilidade do documentário resgatar a “continuidade da representação”, conclui:

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com as desordens das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (176: 2008).

A perspectiva de Comolli ressalta o documentário em contraposição ao filme de ficção. Uma perspectiva que atribui a uma característica ou possibilidade do documentário responsabilidades éticas e sociais. Em níveis distintos de implicação podemos encontrar essa imprevisibilidade em relatos, avaliações e argumentos de filme de teóricos e cineastas sobre o fazer documentário. Cito alguns exemplos brasileiros:

“A graça do documentário é não poder imaginar o filme antes de fazê-lo. A graça é ser surpreendido o tempo todo, você depender desesperadamente do acaso”.

Diz João Moreira Salles, em entrevista ao site criticos.com, sobre sua forma de pensar a especificidade do filme documentário.

Geraldo Sarno, ao analisar sua própria experiência enquanto documentarista, problematiza as necessárias modificações que um projeto inicial de filme documentário sofre ao longo de sua realização efetiva, segundo ele “o objeto a ser documentado, o outro, o mundo, é vivo, reage, e é seguramente mais rico e complexo que o previamente imaginado”. (Avellar: 142: 1997).

Eduardo Coutinho, cineasta brasileiro que mais claramente foi influenciado pelo Cinema Verdade francês, tem como argumento de um de seus filmes mais recentes, *O Fim e o Princípio*, a ida a uma cidade no interior do estado da Paraíba, sem um recorte temático pré-definido, com o intuito de desenvolver um filme.

Os filmes que se valem de dispositivos como motivo disparador da narrativa também ressaltam a imprevisibilidade no documentário. Obras como *33*, de Kiko Goifman, e *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, são exemplos de filmes que se desenvolvem a partir de um argumento previamente estabelecido, mas que se voltam para as indefinições do campo como meio de realização do filme.

São diversas as perspectivas que afirmam a espontaneidade e a imprevisibilidade como elementos importantes e característicos do cinema documentário. Mas, se observarmos bem, todos eles se reportam à postura do cineasta e aos mecanismos de produção do filme. Considerando-se que há uma contradição latente em se ressaltar a indeterminação na composição de uma obra, que por si implica ações conformativas, direcionamentos pensados, manipulação dos elementos sensíveis para determinados fins, mesmo que não táteis ou de simples identificação,

então resta avaliar de que maneira esse aspecto fugidio do mundo real está presente nos documentários.

2.1 ENTRE INTENÇÃO E OBRA

Analisando a intenção formativa presente na obra de arte podemos traçar, de forma resumida, alguns aspectos do campo da estética para compreender a possibilidade do acaso no documentário, sem necessariamente atribuir valores externos à obra cinematográfica no entendimento da questão. No livro *Os Problemas da Estética*, o filósofo Luigi Pareyson, ao analisar o Processo Artístico, traça um caminho de equilíbrio entre duas tendências opostas de conceituação do fazer artístico, que transcrito aqui parece bem apropriado à discussão proposta nesse trabalho.

Parece que nos encontramos diante de uma verdadeira e própria antinomia. De uma parte a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve, portanto, haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não pode subtrair-se impunemente. (2001:183)

Seguindo sua premissa da lei interna da obra, Pareyson desenvolve uma minuciosa análise de perspectivas conflitantes sobre o processo artístico, sempre apresentado resoluções teóricas que equilibram tendências conceituais de se pensar a arte como extrema liberdade ou extremo condicionamento técnico. No caso da discussão proposta nesse trabalho, sua análise sobre o aspecto inventivo ou de

execução da obra é especialmente emblemático se trouxermos para a avaliação dos elementos ressaltados aqui na feitura de filmes documentais. A oposição se estabelece na tentativa de reconhecer em que momento nasce a forma artística, na idealização do artista ou no processo de feitura da própria obra a ser realizada. O autor nos apresenta a concepção do filósofo italiano Benedetto Croce, que sobrevaloriza o aspecto inventivo do artista e a própria obra concluída, portanto relegando a um segundo plano o processo de feitura; e a perspectiva do filósofo Dewey, que atribui ao processo de formação a própria condição da obra. Segundo Pareyson

A primeira posição acaba por considerar supérflua a execução, já que, se a forma já está completa, a sucessiva realização, que se limita a reproduzi-la, não lhe acrescenta nada de essencial (...) de outra parte, a segunda concepção não explica como um caráter abandonado a si mesmo possa ter um caráter inventivo: o êxito não pode ser produto do acaso, nem a coerência pode ser resultado da desordem. (187: 2001)

O autor nos apresenta então a idéia de *teleologia interna do êxito* que concilia a incerteza e a orientação no processo de formação da obra de arte, sem negligenciar os muitos fatores que estão implicados na atividade artística. Pareyson conclui assim sua argumentação:

...se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo suas operações. (188: 2001)

As idéias apresentadas por Pareyson, que conciliam concepções opostas atribuindo à individualidade da obra a ser feita sua própria lei, nos permitem pensar que a captura dessas fissuras do real, nas palavras de Comolli, não são aleatórias, e

também seguem alguma regulação para que sejam apreendidas dentro do processo de composição do filme. Então, ao invés de pensarmos o acaso como uma necessidade do cinema documentário, passaríamos a considerá-lo dentro do plano de estratégias de composição que remete à intenção do autor e, ao mesmo tempo, passa a gerir o processo de formação da obra. A intenção de capturar o real a partir de suas imprevisibilidades significa estabelecer uma postura de composição que propicie a espontaneidade em uma circunstância determinada, e conduza as escolhas formativas para o endereçamento posterior da obra.

Outro aspecto interessante do campo da estética que também parte do entendimento entre a feitura e a leitura da obra, proposta por Umberto Eco, são os conceitos de leitor-modelo e autor-modelo. De modo sintético esses conceitos funcionam da seguinte forma: há para o autor empírico, no processo de composição, uma espécie de leitor-modelo que age ou interfere em sua regência, e o faz prever ou programar a obra para sua suposta recepção, assim como há na obra um princípio ordenador, que não é remetido ao autor empírico no ato de nossa apreciação, e sim a um autor-modelo. Essa formulação embasa a possibilidade de captura das imprevisibilidades do real a partir de estratégias que conduzem, através das possibilidades sensíveis de composição, a elaboração da obra fílmica. O filme traz consigo elementos que induzem sua leitura. O acaso transforma-se então num elemento de composição.

A aplicação das noções de processo artístico e leitura da obra nesse trabalho conduz o foco da análise para o problema central proposto, que é como entender, no plano formal de apreciação do filme documentário, o aspecto de imprevisibilidade que lhe é atribuído. Porém, antes de aproximarmos o filme documentário dos instrumentos metodológicos de análise interna da obra cinematográfica, verificando o quão

interessante pode ser esse encontro ainda tímido, propomos um mergulho nos valores implícitos das abordagens do acaso identificadas até então, aproximando-os de abordagens recentes de importantes teóricos do cinema documentário.

2.2 FRONTEIRAS INVISÍVEIS E ENCRUZILHADAS NO DOCUMENTÁRIO

As abordagens e tematizações sobre a imprevisibilidade no documentário provenientes de teóricos e realizadores relatadas anteriormente, remetem possivelmente a dois valores distintos.

Por um lado, ao dizer que um filme foi realizado não por um planejamento de todas as etapas e pela previsão de seu resultado, mas pela imprevisibilidade do encontro com o outro durante o processo de composição, o realizador parece remeter a uma das concepções do fazer artístico, dentro do campo dos estudos em estética, identificadas pelo filósofo Luigi Pareyson, como uma maneira de romantizar esse ato como de extrema liberdade e espontaneidade. Concepção possivelmente superada se compreendermos o fenômeno através das idéias de organicidade e legalidade internas da obra, desenvolvidas pelo mesmo autor.

Por outro lado, podemos perceber a valorização do acaso como afirmação da veracidade do que é mostrado no filme. Entende-se então que, se não houve um direcionamento pró-filmico das filmagens, as pessoas e ações registradas guardam a autenticidade da expressão própria. Expõem sua naturalidade, ao invés da artificialidade característica dos modos de composição claramente ficcionais. Essa idéia, que parece ser elaborada justamente para demarcar diferença entre os gêneros, supõe de forma velada uma concepção de ficção como engano, como forma de iludir através da linguagem, ao passo que por oposição resguarda ao documentário uma

veracidade que está para além do filme. Para tanto vale pensarmos as formas como nos relacionamos tanto com a ficcionalidade quanto com o documental.

Murray Smith, no texto *Espectatorialidade Cinematográfica e a Instituição da Ficção*, propõe uma outra compreensão de nossa experiência ficcional, pensando mais especificamente o caso do cinema narrativo, que abordado aqui nos serve para questionar esse valor que identifico estar atribuído a imprevisibilidade no documentário. Segundo o autor, a idéia de que nossa experiência com a ficcionalidade, seja ela fílmica, literária ou teatral, é metaforicamente semelhante ao sonho, cuja vivência foge à consciência, não é recente e, além de não dar conta do fenômeno, é sobrevalorizada quando aplicada ao cinema. Conceber que, ao experimentarmos algum tipo de produto ficcional, nosso envolvimento se dá por uma indistinção entre o que acreditamos ser ou não real ignora o que o autor reconhece ser já uma instituição socialmente reconhecida - “a instituição da ficção – com regras e papéis bem conhecidos: um modo reconhecido de comunicação(...) Essa instituição se fundamenta tanto sobre convenções textuais – preâmbulos narrativos, por exemplo – como sobre práticas contextuais. (145:2005)

Seguindo sua linha argumentativa, Smith conduz a discussão sobre o porquê de sermos afetados por algo que sabemos não ser real para uma capacidade de vivenciarmos algo através da “atividade imaginativa”. Dessa forma, evita-se confundir os efeitos da nossa experiência ficcional e todo envolvimento afetivo, cognitivo e sensitivo que temos, com o que compartilhamos socialmente enquanto contextos da realidade. Segundo Smith, “A ficção estimula a imaginação de um determinado cenário; não conduz o espectador a nenhuma espécie enigmática de torpor. A espectatorialidade cinematográfica – assim como a apreensão da ficção de

um modo geral – é muito mais bem compreendida, nesse sentido, como atividade imaginativa”. (155:2005)

Se não somos enganados pela narratividade ficcional dos produtos audiovisuais, então o acaso possível no cinema documentário, como estabelece Comolli, perde, ao menos de forma direta, seu efeito político, seu compromisso de desvelar as regras do jogo de composição do cinema, da televisão. A argumentação de Smith, que parece ser bastante razoável quando pensamos com serenidade nossa maneira de consumo dos livros e filmes ficcionais e do teatro nos remete a uma questão de igual inflexão, mas pensada especificamente para a expressão não ficcional. Como se dá nossa relação com os filmes documentais? Nosso envolvimento é estimulado pelos mesmos mecanismos? Os critérios que utilizamos para avaliar um filme de ficção são os mesmos que acionamos ao pensarmos o filme documentário? Alguns esforços têm sido feitos para a apreensão dos aspectos expressivos do cinema documentário, não apenas seus entraves epistemológicos. Aqui reside uma das principais e caras questões do cinema documentário, que estimulou formulações diversas na tentativa de delimitação do campo ou superação da necessidade de delimitá-lo.

Nos estudos do cinema documentário, a questão de identificação do gênero pode ser dividida da seguinte maneira: a dúvida sobre a possibilidade de se delinear um campo da expressão audiovisual que tenha características suficientemente diferenciadoras, a ponto de se poder falar em ontologia do cinema documentário; e a problematização sobre as possibilidades de análise específica dos filmes documentário, tendo como viés seus elementos característicos, ou suas recorrências. A partir de quais critérios se identificam modos comuns na composição de documentários?

À primeira questão ainda não foi dada, e possivelmente não se chegue a uma resposta definitiva. Os motivos vão desde a imensa variedade de propostas que são identificadas nesse campo, como pela indeterminação no plano formal de elementos que o diferenciem internamente, por especificidade textual, de obras ficcionais. O único eixo sólido parece ser o fato de se tratar do cinema que tem como pressuposto básico a abordagem, captação e exposição do mundo real, ou do mundo histórico.

Diferentes perspectivas de análise apontam caminhos analíticos possíveis para o cinema documentário, como: a adoção de princípios da poética, de base aristotélica, proposta por Michael Renov; a delimitação do campo como cinema de “asserção pressuposta” apresentada por Noel Carroll; ou a ampla sistematização dos modos de representação desenvolvidas por Bill Nichols.

Michael Renov, em seu texto *The Truth About Non-Fiction*, argumenta que não há como traçar uma distinção conceitual entre o cinema de ficção e de não ficção. Segundo o autor,

As diversas formas ficcionais e não ficcionais então entrelaçadas, particularmente se forem considerados aspectos semióticos, narrativos e nas questões de performance. No nível do signo é o status histórico que distingue o documentário da ficção, não a relação formal entre o significante, o significado e o referente. (2: 1993).

Dessa forma, Renov se contrapõe a teóricos como Brian Winston, para quem o discurso científico tem sido requerido para legitimar o filme documentário, a partir do status de evidencia científica da fotografia em sua relação indexical com o que mostra.

O teórico parte então para formular as bases para uma poética do cinema documentário, que para ele tem como pilares os campos da retórica e da estética. Renov distingue quatro funções centrais da obra documental, em seu texto *Toward A Poetics Of Documentary*:

1. Registrar, revelar ou preservar
2. Persuadir ou promover
3. Analisar ou interrogar
4. Expressar e expor

Renov afirma que as quatro funções operam como modalidades do impulso que alimenta o discurso do cinema documentário, e propõe construir sua poética especificando as características, as possibilidades criativas e retóricas engendradas em cada modalidade ou função desse campo de expressão.

Noel Carrol, por outro lado, inicia seu artigo *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual* afirmando que a denominação de “não ficção” é por demais vasta para ser aplicada ao que é comumente considerando filme documentário. Carrol segue uma linha argumentativa também afirmando que, no plano formal, não há como fazer tal distinção por serem utilizados elementos de linguagem semelhantes, como as escalas de plano, os padrões de montagem, a utilizações de recursos como o *flashback*. Segundo ele, esse é um problema exclusivamente teórico, dado que, na prática, ao escolhermos um filme para assistir, já possuímos informações sobre ele que acionam, por assim dizer, um quadro referencial responsável pela conformação de nossa postura e expectativa diante da obra.

Para solucionar, ou ao menos delimitar melhor o campo, Carrol afirma que a distinção se caracteriza por ser “relacional”, ou através de elementos não incorporados ao texto filmico, e identifica no pólo da recepção o âmbito onde se opera a diferenciação de gêneros. O autor afirma que há um contexto de informação sobre o filme e de informações prévias sobre cada gênero que o espectador possui e utiliza ao

se propor a experiência de assistir a um filme, e no caso específico da relação que se estabelece entre o público e o filme documentário, afirma que a obra é pressuposta como assertiva.

O deslocamento da discussão sobre especificidade do documentário, do plano formal para o plano relacional, parece ter como ganho evitar a armadilha de se supor que podemos reconhecer um regime de evidência ou veracidade através do filme. O que poderia resultar inclusive numa catalogação prescritiva dos procedimentos que tornariam um filme documentário mais ou menos verídico. Porém, ao afirmar um “jogo da asserção, onde questões de objetividade e verdade são incontestavelmente adequadas”, Carrol restringe demais o campo, deixando de fora certamente um quadro extenso de filmes, identificados como documentários por instâncias como: público, críticos, estudiosos e documentaristas – todas categorias relacionais -, na tentativa de visualização clara das fronteiras. Por seus critérios, talvez não pudéssemos falar que obras como *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, ou *Santiago*, de João Moreira Salles são filmes documentários.

Por outro lado, o Carrol traz para a discussão sobre a identificação do filme documentário a questão do autor, ou mais especificamente, da intenção do autor, que ao realizar sua obra endereça formas de sua apreciação. Segundo ele, “o autor intenciona que o público entretenha como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme”.

Porém, quem traça um quadro teórico mais amplo e criterioso de organização do campo é o pesquisador Bill Nichols. Em seu trabalho mais conhecido, *Representing Reality*, e no posterior *Introdução ao Documentário*, Nichols estrutura o cinema documentário em modos de representação, sendo eles: modo expositivo, observacional, participativo, reflexivo, poético e performático. O autor identifica

aspectos internos de obras documentais no detalhamento de cada modo, avaliando os valores de composição associados a eles, além de problematizar o êxito entre a intenção de documentaristas em adotar uma postura específica em relação a seu objeto, e conseqüentemente na estruturação do filme, e o filme propriamente visto.

Quanto à diferenciação entre ficção e documentário, o autor afirma, como eixo fundamental da argumentação, que o documentário tem como “matéria prima” o mundo histórico que compartilhamos, e afirma o valor indéxico da imagem fotográfica com relação ao que representa. Essas características o diferenciariam substancialmente das obras filmicas ficcionais.

Porém no segundo livro citado o autor estabelece um quadro panorâmico dos fatores que agem na distinção entre os dois grandes gêneros do cinema. Segundo Nichols, as fronteiras do documentário são traçadas por fatores institucionais, profissionais, textuais, e de público.

Os aspectos institucionais, ou o reconhecimento institucional, se refere aos valores associados ao campo e que delimitam de certa forma o que esperar e cobrar de um filme documentário. O autor cita: grau de confiabilidade, objetividade, credibilidade, referências ao mundo histórico. Tais valores institucionais agem como molduras para a produção, ao mesmo tempo que suprimem a complexidade existente entre a representação e a realidade por se isentar de questões acerca da natureza do documentário.

A comunidade de realizadores atua na demarcação no reconhecimento direto das obras e nas ações que promovem e debatem o campo, como festivais e publicações. Segundo Nichols, *nossa idéia do que seja um documentário muda conforme muda a idéia dos documentaristas sobre o que fazem.*

O corpus de textos se refere ao conjunto de filmes que possivelmente definem o gênero. Aqui Nichols chama a atenção para as semelhanças formais entre eles, além de elencar características inerentes ao campo, o que o diferencia substancialmente dos outros autores citados que negam categoricamente a impossibilidade dessa distinção por aspectos internos às obras. O pesquisador fala em convenções formais, lógica argumentativa, afirmativa, e “montagem de evidência” que conduziria a estruturação do filme a partir de um valor de persuasão. Segundo ele, o que se pode fazer é “avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimento de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações.” (ano/página)

O conjunto de espectadores age, segundo Nichols, através das informações que compartilham sobre o que é um documentário e que trazem esse referencial para a apreciação do filme. Para ele, o aspecto de que sejam mostradas cenas captadas do mundo histórico sem que a ação tenha ocorrido apenas para o filme é o que norteia essa expectativa.

Aos modos de representação, apesar de não serem definidos como gênero, Nichols identifica maior ou menor presença das características de cada um deles a movimentos ou períodos do cinema documentário. Aos primeiros filmes do gênero, de cineastas como Robert Flaherty e John Grierson, Nichols atribui características do modo expositivo, que organiza sua estrutura em torno de uma narração exterior à ação mostrada que a orienta e dá sentido. Aos movimentos dos anos 60, do Cinema Verdade na França e do Cinema Direto nos Estados Unidos, o autor identifica características dos modos participativo e observacional, respectivamente. O primeiro priorizando a cena construída pela intervenção do cineasta no mundo, marcando presença no filme com a voz ou a própria imagem, ao interagir com as personagens e

contextos da cena. No Cinema Direto, o acompanhamento da ação com o mínimo de interferência possível, sem a presença do cineasta ou a exposição de cenas que evidenciem a presença da câmera ou o conhecimento das personagens de que estão sendo filmadas. A classificação de modos de representação não nos é apresentado como algo prescritivo, mas como mecanismo de reconhecimento dos modos de composição do filme documentário. Dificilmente um filme apresentará elementos de apenas um dos modos sistematizados por Nichols, que afirma também a possibilidade de surgimento de novos modos a depender das transformações no campo.

Considerando os avanços que os três autores trazem para os estudos do cinema documentário, proponho ao abordar essa característica tão visível e valorizada nesse gênero, que são as imprevisibilidades dos contextos de filmagem e a utilização de dinâmicas mais espontâneas de filmagem na feitura do filme, redireciono a questão para a possibilidade de analisarmos o filme a partir dos efeitos sugeridos pelas formas de composição. Para isso adentremos alguns princípios de poética.

2.3 DOCUMENTÁRIO ENQUANTO OBRA

Se considerarmos apenas o plano formal do filme documentário, reconhecendo-o enquanto obra e assumindo as implicações que esse reconhecimento exige, como poderíamos apreender essa característica tão ressaltada do gênero?

Como vimos anteriormente, Michael Renov inova enquanto possibilidade de abordagem do cinema documentário justamente adotando princípios de poética como instrumental teórico para o trabalho de análise da obra. O autor identifica quatro principais funções – registrar, persuadir, analisar, expressar – e afirma que elas operam como modalidades do impulso que alimenta o discurso do cinema

documentário. Renov propõe, a partir daí, construir uma poética especificando as características, as possibilidades criativas e retóricas engendradas em cada modalidade ou função desse campo de expressão. Renov reconhece o campo como fértil para a análise de filmes documentários e esboça suas bases fundamentais, mas ainda não traça, nesse texto ao menos, um método aprofundado a partir dessa perspectiva de análise.

Sobre os princípios de poética aplicados ao cinema, o trabalho do pesquisador Wilson Gomes, a *Poética do Filme*, nos apresenta um método estruturado para análise fílmica centrado nos aspectos internos, a partir da noção de estratégias de produção de encanto como mecanismo de elaboração das obras expressivas. O autor parte da releitura da obra do filósofo Aristóteles, *Art Poética*, para pensar os desdobramentos de suas concepções para o contexto atual dos estudos em cinema.

No texto *La Poética Del Cine Y La Questión Del Método Em Análisis Fílmico*, Gomes traça as premissas básicas de aplicação da Poética para o campo de estudos em cinema. Segundo o autor:

Uma poética aplicada ao cinema tem que se constituir como um programa teórico e metodológico que assume como próprios pressupostos das teses originárias da poética clássica. O primeiro pressuposto é uma tese sobre a natureza da peça cinematográfica: o filme pode ser entendido corretamente se for visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre um expectador. (...) A poética estaria, então, orientada para a identificação e tematização dos artificios que, no filme, solicitam uma ou outra reação, este ou aquele efeito sobre o ânimo do expectador. (2004:43)

A segunda premissa identificada pelo autor é: “o filme não existe enquanto obra em nenhum lugar ou momento a não ser no ato de sua apreciação por qualquer expectador” (ano/página). Dessa forma, então, prioriza-se a experiência de apreciação da obra para a análise, ao invés do plano da realização ou dados e informações

externas ao encontro direto do filme com seu expectador. Isso significa, segundo Gomes, identificar o “lugar da apreciação”, “analisar as sensações, os sentimentos e sentidos que são estimulados no expectador durante a experiência e por causa dela.”

Num segundo texto da mesma obra, “Estratégias de Produção de Encanto”, Wilson Gomes desenvolve uma análise do que identifica ser a dimensão pragmática da Poética. Segundo ele “a obra ou resultado da representação necessariamente é o seu modo de afetar o receptor. (...) é um mecanismo de acionamento de efeitos através das tentativas, eliminações e escolhas de que ela resulta”. O autor conclui que a poética estuda a produção – nas obras de narrativa ficcional e na representação dramática - dos efeitos específicos de cada gênero de poesia sobre seus fruidores. (2004:30).

A perspectiva de análise poética considera a obra a partir de seus elementos internos e seus arranjos sensíveis. Assumir o método de análise poética para o documentário significa desconsiderar os aspectos externos à composição dos filmes. No nosso caso específico, desconsiderar qualquer consideração acerca de como foi feito o filme, e mesmo a perspectiva política de Comolli que enxerga implicações de outros campos - ético, político - a um suposto elemento do filme.

Visualizemos alguns exemplos em recentes produções do cinema documentário brasileiro. O filme de Eduardo Coutinho citado anteriormente, *O Fim e O Principio*, tem como argumento a viagem a uma pequena cidade de escolha aleatória, sem qualquer informação prévia, com o intuito de produzir um filme. Considerando que essas são informações externas ao próprio filme, apenas sabemos que o impulso que justifica a produção é esse por que o autor, Coutinho, utiliza a narração para, numa espécie de prólogo, apresentar o argumento do documentário,

apresentando a personagem central, que conduzirá a narrativa, e expor reflexões sobre ela e sobre os imprevistos que influenciaram em redirecionamentos no seu percurso.

O filme *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, apesar de não se valer do mesmo recurso e não utilizar nenhum dos elementos narrativos mais comuns ao documentário, estabelece como motivo, ou dispositivo da obra, uma poesia composta com o nome de vinte cidades do interior do estado de Minas que lhe serve como guia de seu itinerário de filmagens aleatórias. A ausência de personagens, de tematizações, de relatos e de ações encadeadas evidencia esse caráter das imagens.

O filme mais recente de João Moreira Salles, *Santiago*, se volta de forma reflexiva para um material filmado muitos anos antes para um projeto não concluído. O diretor também se utiliza da narração, mas nesse caso para questionar o próprio impulso de ter controle sobre todas as cenas filmadas, e por fim expor o que seria sobra de filmagens em seu projeto inicial, caso chegasse a concluí-lo.

Todos esses exemplos evidenciam diferentes formas de mostrar o elemento de espontaneidade e imprevisibilidade que pode ser ressaltado num filme documentário. Cada uma delas pensadas e realizadas efetivamente de uma maneira específica, a partir da utilização de diferentes elementos de composição. O acaso aqui, tão diversamente expresso, chama a atenção para os modos de composição e traços estilísticos. Umberto Eco, num breve texto intitulado *Sobre o Estilo*, traz de forma panorâmica algumas noções interessantes para pensarmos as utilizações do acaso no documentário. O autor discorre em seu artigo sobre as formas de abordagem crítica das obras literárias, mas suas incursões nos sentidos atribuídos ao estilo da obra, do autor, ou do período, podem ser transpostas para o campo do cinema por seu caráter genérico, provenientes da semiótica e da estética. Inicialmente Eco identifica no termo originário, *stilus*, o modo de expressar-se literariamente, para logo em seguida

chegar a uma primeira definição mais abrangente, pré-barroca, em que o estilo era tido como “modo de agir segundo regras, em geral bastante restritivas e fazia-se acompanhar da idéia de preceito, de imitação, de aderência aos modelos” (151:2003). Essa primeira noção deixa clara a relação da obra com algo que lhe é anterior e lhe serve de parâmetro. E mesmo que as atualizações da noção de estilo se transformem e se sofisticem ao longo do tempo, há aqui uma idéia interessante que está relacionada ao vínculo de toda obra com padrões e regularidades, históricas e estéticas, anteriores à sua existência.

Eco, em seu percurso, cita a principal transformação do conceito que se configurou entre os românticos por atribuírem ao estilo o valor da originalidade, para chegar enfim ao que lhe e nos interessa, a idéia de estilo como modo de formar do filósofo Luigi Pareyson, assim sintetizada por ele:

Falar em estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo (seja, por vezes, através da progressão puramente ideal de um percurso generativo), mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita (153:2003).

Pareyson reconhece a atuação do modelo e a presença da originalidade na dinâmica de formação da obra. Noção que aproxima a idéia de estilo a duas grandes vertentes dos estudos da arte, não apenas do cinema, que são as idéias de gênero e de autoria. No livro *Os problemas da Estética*, a discussão de estilo está vinculada à resolução do embate entre forma e conteúdo, que nas palavras do próprio Pareyson:

...se a forma é matéria formada, o conteúdo não é outra coisa senão o modo de formar aquela matéria: o que não significa degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, volatilizando-o e rarefazendo-o na abstração de uma pura forma, mas antes carregar as inflexões formais de graves sentidos, estendendo o dever e a capacidade de exprimir e

significar a todos os aspectos da obra, dos assuntos aos temas, das idéias aos valores formais, todos igualmente resultantes dos gestos operativos do estilo(63: 2001)

A noção de estilo de Pareyson, e sua resolução entre regularidade e originalidade, são interessantes enquanto perspectiva analítica pois permitem tanto centrar o foco da análise nos mecanismos da obra, como reconhecê-los dentro de contextos históricos mais abrangentes. No nosso caso específico, as inflexões e efeitos de valorização do acaso nas obras do cinema documentário poderiam ter uma abordagem formal e histórica, com implicações não apenas no que nos é sugerido na apreciação da obra, mas de reconhecimento do impulso de adoção de tal perspectiva de composição fílmica que nos remete também a um possível diálogo do cinema documentário com as experimentações de outras linguagens artísticas.

No campo dos estudos em cinema, David Bordwell aborda a questão do estilo no livro *Narration In The Fiction Film*. No capítulo *Princípios da Narração*, o autor diferencia as três instâncias de estruturação de uma narrativa, sendo elas: a fábula, a trama e o estilo. A fábula é a nossa construção, ou reconstrução, da história narrada, segundo a capacidade de organização das informações, reordenando-as através de nossos esquemas cognitivos anteriores. A trama é a própria estrutura do filme, a maneira como efetivamente a história foi organizada e apresentada ao espectador. E o estilo, segundo Bordwell, está vinculado às escolhas técnicas de como mostrar essa estrutura desenhada pela trama. Na definição do autor há uma interdependência entre as duas instâncias de trama e estilo, que se relacionam da seguinte forma:

Note que em um filme narrativo esses dois sistemas coexistem. E podem coexistir por que trama e estilo tratam diferentes aspectos do mesmo fenômeno. A trama materializa o filme enquanto processo dramático; o estilo o materializa enquanto processo técnico. (50: 1985).

Dessa forma tem-se que a trama, funcionando como modo de organização das ações, situa-se no plano textual do filme, enquanto o estilo é o resultado dos arranjos técnicos próprios ao meio de expressão, nesse caso o cinema.

A aplicação mais precisa da noção de estilo, pensada especificamente para o filme narrativo - mesmo que no trabalho do teórico essa elaboração aponte para os esquemas e modelos das obras ficcionais - também contribui para pensarmos o acaso no documentário sob o viés do estilo. A definição de Bordwell chama a atenção para a possibilidade de esmiuçarmos a construção da espontaneidade e da indeterminação no filme, de forma bastante precisa, utilizando para a análise o que de mais interior pode haver num filme, que são seus arranjos e possibilidades técnicas.

Outra noção de estilo também elaborada para o cinema e, agora sim, pensada especificamente para o cinema documentário, é apresentada pelo teórico Bill Nichols sob o conceito de Voz, ou a Voz do Documentário. Segundo ele, esse aspecto, que se diferencia da utilização de estilo em filmes de ficção pela característica dos filmes documentários de serem regidos por uma lógica informativa e de persuasão, pode:

...defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seus argumentos, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras. (73:2007)

Nichols argumenta e exemplifica como uma mesma temática pode ser representada de diferentes formas num filme. O que é tido por argumento difere do que a trama na definição de Bordwell representa na estruturação narrativa. O termo "argumento" aqui aparece como uma premissa lógica que irá nortear as escolhas do cineasta. O autor cita dois filmes que tratam do aborto sob a compreensão de que "a

liberdade de escolha é vital para as mulheres que têm que decidir se farão um aborto", e que escolhem maneiras diferentes de construir um filme que não apenas sustente tal conclusão como convença seus espectadores de que tal conclusão é a melhor, ou a verdadeira. As formas são variadas, e o autor ressalta o modo de fazer como determinante de sua idéia de voz. Assim é finalizado o parágrafo em questão: *a voz diz respeito a **como** a lógica, o argumento ou o ponto de vista nos são transmitidos.* Posteriormente, Nichols apresenta mais claramente a aproximação e a diferenciação que seu conceito tem com as noções de estilo aqui apresentadas:

A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A idéia de voz do documentário representa alguma coisa como "o estilo com algo mais". Na ficção, o estilo deriva principalmente da tradução que o diretor faz da história para a forma visual, dando a essa manifestação visual da trama um estilo distinto de sua contrapartida escrita na forma de roteiro, romance, peça ou biografia. No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico. (74:2007)

Talvez seja interessante perguntar se há realmente a necessidade de criação de um novo conceito para tratar dos modos de criação do cinema documentário diferente das noções de estilo. Será que há uma incompatibilidade de aplicação ou análise de estilo no filme documentário, por suas diferenças em relação ao filme de ficção?; ou, se pensarmos os filmes distintos a partir de um mesmo prisma analítico, o estilo, chegaremos a lugares diferentes?

O termo voz traz ainda uma dificuldade que o próprio teórico reconhece e trata de não deixar dúvida quanto ao que quer dizer. As associações mais correntes do

filme documentário às formas discursivas da fala e da narração explicativa, por esses serem os elementos mais utilizados na elaboração dos filmes documentais de maior público, principalmente através da produção e/ou veiculação televisiva, podem induzir a uma primeira interpretação redutora de que o documentário, através de sua "voz", esteja circunscrito a um campo muito menos abrangente do que se verifica. Nichols nos diz:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes dos "deuses" invisíveis e "autoridades" plenamente visíveis que representam um ponto de vista do cineasta - e que passam pelo filme - nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista - e que falam no filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração da lógica organizadora para o filme. (76:2007).

Ao reafirmar o conceito de voz, Nichols, nesse trecho de sua argumentação, ressalta a característica do estilo que parece estar em Bordwell ao definir o arranjo narrativo: a materialização da obra através da especificidade do meio. E, apesar de falar em lógica organizadora, o autor não a caracteriza enquanto informativa e de persuasão. Aqui talvez esteja um ponto discutível da premissa diferenciadora da noção de estilo e de voz no documentário. A diversidade de propostas de composição de documentários, que gera inclusive a impossibilidade de demarcação clara do gênero, ultrapassa o impulso de persuasão que o autor reconhece que está vinculado a princípios da retórica. O que não nega a presença de uma instância ordenadora da obra, que não está apenas no cinema documentário, nem mesmo se restringe ao cinema.

A aproximação que Nichols faz do campo de estudos do cinema documentário com o processo formativo da obra representa um grande avanço no reconhecimento

do filme documentário enquanto obra, que se torna ainda mais claro quando ele discorre sobre o fato de que a utilização das técnicas cinematográficas gera efeitos distintos quando confrontamos aspectos estilísticos do cinema ficcional com o cinema documental. No plano dos efeitos o autor nos apresenta um exemplo dessa especificidade que contribui enormemente com o propósito dessa pesquisa, mesmo que a utilize para reforçar a diferença entre os conceitos de voz e estilo.

Nichols relata um plano sequência do filme *Watsonville on Strike*, do diretor Jon Silver, realizado em 1989. A circunstância é a intervenção de um diretor do sindicato sobre a filmagem que estava sendo realizada, a postura do diretor de não desligar a câmera enquanto discute sua permanência no local, e posteriormente sua aproximação dos trabalhadores que realizavam a greve, buscando adesão e perguntando-os se deveria ou não estar ali. Segundo o autor:

O registro dessas perguntas e da resposta entusiasmada dos trabalhadores, tudo no mesmo plano de recusa intransigente do diretor (do sindicato) a conceder permissão, atesta o desejo de Silver de apresentar-se como ativista franco e honesto, cuja lealdade espontânea está com os trabalhadores e não com os representantes sindicais. (...) A voz do filme revela a vontade de Silver de mostrar a realidade daquele momento em lugar de cair na ilusão de que as pessoas agem como se câmera e cineasta não estivessem presentes. Sua voz, representada no plano sequência e no movimento da câmera, e também no que ele efetivamente diz, revela **como** ele defendeu seu argumento em favor da causa dos trabalhadores. Como o estilo, mas com um sentimento adicional de responsabilidade ética e política, a voz serve para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo. (2007: 75-76)

Olhando a cena a partir da idéia genérica de estilo como modo de formar, podemos chegar à conclusão de que, pela natureza de representação da realidade, exposição de personagens e circunstâncias reais, os modos de composição do gênero suscitam mais claramente questões éticas, além da possibilidade de efeitos de natureza

sensorial, emotiva e cognitiva, como identifica Gomes em sua Poética do Filme. No caso explicitado por Nichols, o cineasta se encontra numa situação de pouquíssima possibilidade de controle, sofre uma investida abrupta e se vale da continuidade de ação do plano sequência, e de sua interferência direta na cena, para resguardar sua dignidade de militante, segundo análise do autor. Um caso emblemático de valorização do indeterminado, sendo que nesse caso, a postura política do cineasta enquadra mais fortemente sua possibilidade formal, segundo a lógica da persuasão identificada por Nichols. Porém, a indeterminação, o acaso, o elemento espontâneo do documentário, ou de certos tipos de documentários, como vem sendo abordado nessa pesquisa suscita, além da especificidade de cada obra e dos valores que norteiam as escolhas formais de abordagem, uma perspectiva de abertura interpretativa, de questionamento dos mecanismos de representação, de cumplicidade formal com o espectador. Algo que, mesmo expresso de maneira diversa, como veremos, parece ter uma unidade na idéia das poéticas da obra aberta desenvolvida por Umberto Eco.

2.4 UM ELEMENTO PERTURBADOR – AS FUNÇÕES DO ACASO E AS POÉTICAS DA OBRA ABERTA

Antes de abordar a apreensão formal do imprevisto no documentário sob a ótica das poéticas da obra aberta e suas implicações, gostaria de trazer como contribuição para essa pesquisa o ensaio do teórico Noel Burch de título *Funções do Acaso*. Burch argumenta que, ao contrário dos experimentos musicais de compositores como Jonh Cage, que adotaram mecanismos aleatórios, de fundamentos matemáticos, na execução de suas obras, claramente suscitando uma maior liberdade

do ato de composição, o acaso não representa um elemento externo ao cinema. Ele estaria em sua gênese e perpassa em diferentes graus todas as diferentes formas de composição aqui expressas. Haveria mesmo que involuntariamente um embate ou uma aceitação do acaso na feitura de qualquer cena. O esforço maior da maioria das produções, segundo o autor, sempre foi a de minimizar ao máximo as interferências do acaso, mas ao longo da história alguns autores perceberam, segunda sua interpretação, a força criativa da postura de valorizar essa condição da arte cinematográfica.

Apesar da função mais criativa do acaso, a que incide na forma, ter sido apenas recentemente compreendida por realizadores como Godard e Rouch, alguns cineastas excepcionais já haviam previsto sua função na sintaxe cinematográfica. Desde 1920, pelo menos, encontramos (FALTOU ALGUMA COISA AQUI) que, em vez de controlar o acaso, tentaram subordinar sua câmera ao mundo aleatório que chamavam de “realidade”. Foram os primeiros grandes documentaristas: Dziga Vertov, Joris Ivens, Walther Ruttmann, Alberto Cavalcanti e outros. (136: 2006).

Noel Burch analisa diferentes formas de utilização do acaso, ou do jogo entre os graus de controle e indeterminação da prática cinematográfica. Desde a decupagem de cenas de ação em Eisenstein, aos experimentos do cinema *underground* norte americano de Shirley Clarke e Andy Warhol, à Godard. No campo do documentário, identifica principalmente o Cinema Verdade, através de Jean Rouch, e o Cinema Direto como as primeiras experiências cinematográficas do gênero a realmente incorporarem elementos de imprevisibilidade no corpo do filme. Atribui tais mudanças aos novos papéis da câmera na construção dos filmes. Sobre o Cinema Direto, nos diz:

...um mundo com formas narrativas inteiramente novas, introduzindo mudanças no papel da câmera (passando de interlocutor a espectador passivo, de “provocador” a condutor absoluto dos acontecimentos), como princípio estrutural e formal do discurso cinematográfico. (142:2006)

Mais adiante Burch discorre sobre o jogo de funções que a câmera de Jean Rouch assume no filme *Moi, un noir*, no Brasil traduzido literalmente como *Eu, um negro*:

A imagem (filmada sem som) compõe-se ora de cenas mais ou menos dirigidas, ora mais ou menos improvisadas, ora mais ou menos realmente vividas. Nos dois primeiros casos, tem-se consciência da presença da câmera, enquanto que no terceiro a câmera é ora ignorada, ora esquecida (...). São transições contínuas de um tipo de relação para o outro, por vezes no interior de um mesmo plano, resultando numa espécie de trajetória de percepção visual extremamente rica. (143:2006)

A argumentação do autor, apesar de trazer pontos importantes para a compreensão do acaso no documentário, como a identificação dos movimentos do Cinema Verdade e Cinema Direto enquanto marcos de valorização desse aspecto, e a noção de papéis da câmera, algo que posteriormente Nichols vai organizar em modos de representação, gira em torno do que ele acredita ser uma superação da idéia de obra aberta aplicada ao entendimento do acaso no cinema. Por isso a diferenciação descrita no início dessa abordagem entre os campos de expressão musical e cinematográfica. Porém, o exemplo que Burch utiliza como sendo a experimentação possível da construção de obra aberta no cinema não dá conta, ou não esgota, os sentidos implicados por Eco no delineamento do fenômeno.

Em seu ensaio, o autor descreve uma experiência de projeção simultânea de dois filmes num mesmo espaço de visualização, fundindo as imagens e os sons, e cita

algumas possibilidades de montagens diferentes de um mesmo material, estimulando a interatividade do produto fílmico com o espectador. Burch contrapõe o acaso à obra aberta. Mas se considerarmos a abrangência do conceito de obra aberta desenvolvido por Eco, talvez assim identifiquemos os exemplos que o próprio Burch traz em seu texto para demonstrar o acaso no cinema, principalmente ao comentar *Eu, um negro*, de Jean Rouch.

A interatividade direta, questionada por Burch, exemplifica uma possibilidade de compreensão do fenômeno da obra aberta, talvez a que se torne mais visível quando lemos no livro de Eco repetidamente que as obras compostas com esse intuito exigem, ou mesmo necessitam da colaboração do leitor para sua completude. Mas certamente Eco, ao discorrer e analisar as perspectivas diversas de composição nas diferentes linguagens artísticas, chama a atenção para algo mais abrangente. Identifiquemos desde já as duas instâncias desenvolvidas pelo autor para tratar do fenômeno, que são inter-relacionadas, não necessariamente sobrepostas. O conceito desenvolvido pelo teórico que pode abranger toda e qualquer obra, independente de seu programa poético, está relacionado a mudanças de concepção sobre o papel do leitor e sobre a própria natureza da obra. Eco discorre acerca do debate em estética sobre a definitude ou abertura do produto artístico, considerando a obra como “um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos”; a partir daí pode-se conceber que a função do leitor é “re-compreender” a obra imaginada pelo autor. Porém, ao contrário disso, o autor questiona a especificidades da experiência artística, a especificidade de referência e expectativa do fruidor, o que torna cada leitura única.

(...)no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riquezas de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (40:1976).

Esse entendimento re-contextualiza nossa relação com a obra de arte, expondo a abertura interpretativa e frutiva que pode haver. Num diálogo direto com essa virada conceitual, Eco identifica o que vem a ser um fenômeno das artes contemporâneas, cuja principal característica é trazerem para o interior de suas configurações e arranjos sensíveis a perspectiva de abertura, o que resulta numa ampla variedade de experimentações, e culmina na elaboração de poéticas específicas, nas diversas expressões, de obras abertas. O teórico elabora algumas categorias ao analisar as recorrências de propostas poéticas nas diferentes expressões artísticas: Poética da Sugestão, Obra em Movimento, a poética de Bertold Brecht. O exemplo questionado por Noel Burch, da projeção de dois filmes ao mesmo tempo, fundindo imagens e sons de modo aleatório, pode ser pensado através de uma das formas, ou sugestões, identificadas por Eco. Mais especificamente, “uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como ‘obra em movimento’”. (50:1976) Portanto, eliminar, ou mesmo contrapor as “funções do acaso” no cinema ao conceito de obra aberta, como faz Burch, distancia-nos da possibilidade de pensarmos a valorização desse elemento de composição associado a um contexto mais amplo das artes, do pensamento sobre a arte, e das formas de conhecimento ainda mais abrangentes. A obra aberta segundo Eco estaria inserida num cosmo regido por

valores comuns, que são refletidos em diferentes esferas da expressão e do conhecimento. Sobre esse universo amplo de significação ele nos escreve:

Num contexto cultural em que a lógica de dois valores (o aut aut clássico entre *verdadeiro* e *falso*, entre um dado e seu contrário) não é mais o único instrumento possível de conhecimento, mas onde se propõe lógicas de mais valores, que dão lugar, por exemplo, ao *indeterminado* como resultado válido da operação cognoscitiva, nesse contexto de idéias eis que se apresenta uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível, em que a liberdade do intérprete joga como elemento daquela *descontinuidade* que a física contemporânea reconheceu não mais como motivo de desorientação, mas como aspecto ineliminável de toda verificação científica... (56: 1976).

Avançando sobre as diferentes perspectivas que incidem ou dialogam em algum grau com os valores reconhecidos nas obras abertas, Eco cita a leitura fenomenológica do filósofo Merleau-Ponty sobre a “plurivalência das percepções” que podemos ter de um fenômeno, e resume que:

A contradição que encontramos entre a realidade do mundo e seu inacabamento é a própria contradição entre a ubiquidade da consciência e seu engajar-se num campo de presenças... Essa ambigüidade não é uma imperfeição da consciência ou da existência, mas a sua própria definição... (59: 1976)

Importante ressaltar que tais diálogos são estabelecidos por Eco não como uma interferência direta entre os campos da arte, da ciência e da filosofia. Segundo ele, a apresentação de um amplo quadro de interpretações tem como motivação apontar “consonâncias que revelam uma correspondência de problemas dos mais diversos setores da cultura contemporânea, indicando os elementos comuns de uma nova visão de mundo”. (60: 1976)

Vale pensar o acaso no documentário relacionado com o contexto da arte contemporânea e seu diálogo com as outras esferas sociais. Não apenas inscrevendo-o

historicamente, mas identificando e problematizando as elaborações específicas do campo que mais claramente trazem o valor da indeterminação e abertura interpretativa em seus programas poéticos. Os dois movimentos que identificamos serem os precursores da valorização das indeterminações dos contextos reais, o Cinema Verdade e o Cinema Direto, se apresentam enquanto ruptura com as formas anteriores de composição fílmica. Problematizam não apenas os possíveis avanços formais como o que está implicado na escolha de cada um deles. Difícil seria pensar as fortes transformações que os filmes dos dois movimentos trouxeram, como a negação da voz over explicativa e do padrão de entrevistas na abordagem de um tema, para o acompanhamento da ação, sem interferências visíveis, sem falas explicitamente pró-fílmicas, como fez o Cinema Direto; ou a forma que evidencia sua construção, a realidade e a cena sendo construídas no mesmo momento, como fez o Cinema Verdade, sem contextualizá-las no curso histórico e sem circunscrevê-las aos ambientes de expressão e pensamento de onde são provenientes.

Trazer para o debate das formas mais ou menos arrojadas de como o cinema documentário acolhe ou duela com as instabilidades do real, para o âmbito das poéticas da obra aberta concebidas por Umberto Eco, não apenas o coloca sob a luz da análise da “obra”, reconhecendo-a enquanto premissa, e assim enriquecendo o próprio campo de estudo, como permite direcionar também o foco da análise para os valores não puramente estéticos que fundamentam e motivam o fenômeno de abertura das poéticas e da forma como nos relacionarmos com o produto delas.

3. VERDADE E DIRETO – O ACASO DIVERSO NO CINEMA

O Cinema Direto e o Cinema Verdade representam um marco de experimentações no cinema documentário, que redirecionaram os rumos da produção de filmes e repercutem fortemente no contexto atual de realização do gênero. Sua importância para essa pesquisa se dá por diversos motivos, que pretendo desenvolver ao longo desse capítulo. Pode-se sintetizar, traçando o roteiro das abordagens a seguir, da seguinte forma: os dois movimentos inauguram a possibilidade de explorar as indeterminações do campo de filmagens, a partir dos desenvolvimentos tecnológicos, que permitiram a captação sincrônica de som e imagem com a utilização de equipamentos substancialmente mais leves do que os anteriores; os dois movimentos se posicionam de forma crítica aos modelos de produção de documentários realizados até então, problematizando a própria natureza expressiva do gênero e suas possibilidades; cada um deles assume posturas diferentes e conflitantes, resultam em filmes significativamente diferentes em termos formais, apesar de compartilharem de impulsos e contextos históricos comuns. O objetivo desse capítulo é trazer à tona as experimentações de obras emblemáticas dos dois movimentos, contextualizando-os historicamente, e pensando-os enquanto materializações estilísticas da vivência diferenciada com as instabilidades do real a ser documentado. O debate acirrado que houve, e de certa forma ainda há, acerca das pretensões de cada movimento não será abordado enquanto perspectiva de análise teórica, mas apresentado na contextualização histórica. Uma escolha que se justifica pelo objeto da pesquisa, e

pelo debate em questão ter sido motivado por questões superadas, como a suposta objetividade do meio de expressão e sua isenção epistemológica, defendida principalmente pelos realizadores e teóricos do cinema direto.

Centrar o olhar nos filmes emblemáticos dos dois movimentos que inauguram, e efetivam, a composição fílmica através do estímulo à indeterminação de seus processos formativos, nos possibilita identificar com clareza a materialização sensível do que motivou as transformações propostas pelos dois movimentos. E, pela abrangência com que tais novidades e experimentações influenciaram o cinema documentário instrumentaliza-nos a melhor pensar as emergências do acaso no cinema documentário brasileiro contemporâneo, por estes estabeleceram em graus variados vínculos com os movimentos históricos desse campo de expressão.

3.1 MOVIMENTOS CONTEMPORÂNEOS E DIVERGENTES

A divisão entre cinema direto e cinema verdade não é uma unanimidade entre os teóricos e realizadores da época e de agora, apesar da clara oposição dos pressupostos que fundamentaram a produção de filmes em cada um deles. Dentre as muitas polêmicas geradas em torno das novidades experimentadas no período, os termos utilizados para designar os movimentos estimularam controvérsias e inversões, necessárias de serem abordadas aqui. A distinção assumida nessa pesquisa segue as abordagens estilísticas e históricas feitas pelos teóricos, Bill Nichols e Brian Winston, respectivamente, que evidenciam as diferenças claras entre as duas perspectivas de composição documental no cinema. Porém, uma evidência de que tal questão não foi propriamente encerrada está na recente publicação do pesquisador brasileiro Fernão Ramos, que dedica um extenso capítulo do livro “Mas Afinal... O Que É Mesmo

Documentário”, à abordagem do período de emergência dos movimentos cinematográficos também aqui abordados.

O esforço do autor Ramos é de questionar a legitimidade histórica dos nomes atribuídos a cada movimento, mesmo considerando as diferenças entre a experiência francesa e as experiências do cinema documentário norte americanos, canadense e britânico, pelo fato de nunca ter havido consenso entre os teóricos da área, que em alguns casos inverteram as terminologias, gerando confusão na identificação dos movimentos e suas características. Independente do alcance que possa ter a argumentação do pesquisador, que propõem que chamemos de cinema direto o “novo cinema” produzido entre 1961 e 1965, abolindo então o termo verdade do horizonte do documentário. Segundo ele:

As diferentes tradições terminológicas em torno dos conceitos de direto e verdade, utilizadas para designar o novo documentário, são fluidas e variam de país para país, de autor para autor, de cineasta para cineasta, de acordo com a variedade lingüística, preocupações com conotações secundárias dos termos e idiosincrasias idiomáticas. (273: 2008)

Apesar de classificar como “conotações secundárias” algumas das questões vinculadas ao problema da terminologia, Ramos propõe excluir o termo *verdade* por conta justamente do que pode implicar uma primeira leitura da junção de dois termos que incomoda a teóricos e cineastas desde então: cinema e verdade. Porém, esse termo, ou melhor, essa expressão, cinema verdade, é proposta pelos principais formuladores do movimento, e não se refere às impossibilidades epistemológicas da linguagem do cinema documental em expor uma verdade em si, como condenam muitos dos críticos não afeitos ao nome do movimento. A primeira referência ao termo se encontra no artigo de 1960 do teórico Edgard Morin de nome “*Pour Um*

Nouveau Cinema-Vérité”, publicado na revista *France-Observateur*, em que o autor retoma alguns dos pressupostos do documentário traçados pelo cineasta russo Dziga Vertov, em 1929 ao propor o seu *Cine-Olho*. Também identificado como cinema-verdade, por outra expressão também utilizada pelo cineasta: *KinoPravda*. Três anos mais tarde o autor, ao lado do cineasta francês Jean Rouch, que já havia experimentado formatos não tradicionais e que apontavam para outra dimensão de abordagem do cinema documentário como veremos a seguir, lançam o filme que se tornou marco inaugural do movimento, sedimentando suas opções formais e seu emblema. *Chronique d’un Été*, tem como abertura imagens de transeuntes nas ruas de Paris ao som em off da voz do próprio Rouch que nos diz: “*Esse filme não foi representado por atores, mas vivido pelos homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade*”. Posteriormente, ao ser questionado do por que de chamar um movimento cinematográfico de verdade, Jean Rouch dirá, como citado no capítulo 1, algo que indica duas das principais características de como são trabalhados os elementos filmicos. “Não a verdade no cinema, mas a verdade do cinema.” Uma condição própria ao meio, situado num contexto específico de convergência de possibilidade tecnológica com o impulso renovador das formas de composição do cinema. Tais características são manifestas no desvelar da construção da própria cena e narrativa documentais, e da intervenção deflagradora do que virá a ser o filme.

No caso do cinema direto, a única ressalva feita pelo teórico Fernão Ramos é a alusão a uma comunicação imediata, sem intermédios. Porém, o teórico ressalta a sugestão de dinamismo e proximidade que o termo traz consigo e que bem representa as inovações formais não apenas da experiência anglo-saxônica, mas também francesa. Em defesa do termo “direto” para englobar toda a experiência do “novo

cinema”, Ramos recorrem a alguns teóricos, que confrontados com os mal estendidos que a palavra verdade suscita, justificaram a adoção de um único nome os movimentos. Gilles Marsolais nos diz em seu texto *L’aventure Du Cinéma Direct* que:

Infelizmente, a expressão “cinema verdade” foi a única retida e tornou-se fonte de mal-entendidos e interpretações errôneas pelo público e pela crítica. Sobrepueram-se a palavra “verdade” e “verdade em si”. (apud: 277)

Complementando sua argumentação, no mesmo parágrafo, o autor diz ser esse *“um cinema tomado “diretamente” sobre o vivido (apesar do processo de mediação que intervém do lado do cineasta e da câmera).”*

Ramos cita também um texto do cineasta/teórico Ruspoli, apresentado em 1963 num congresso na cidade de Beirut, em que é apresentado o termo *“grupo sincrônico cinematográfico ligeiro”*, que segundo ele, é perfeito na caracterização apesar de extenso para ser adotado. O termo ressalta o sincronismo da captura de imagens e sons na tomada, e a ligeireza com que o cineasta se propõe a acompanhar e/ou intervir no contexto de filmagem.

A discussão de quão apropriada é a terminologia utilizada para identificar os movimentos, traz consigo uma compreensão interessante das emergências históricas do campo de expressão do cinema documentário. Há nesse momento, final da década de cinquenta e início da década de sessenta, a materialização, de forma diversa, e simultânea em diferentes países, de uma vocação do cinema documentário, já anunciada décadas antes pelo cineasta Dziga Vertov, ao estruturar e fundamentar sua prática de Kinoks, ou cinema-olho, a partir do objetivo de construir um cinema a partir da *“vida como ela é”*. O motivo mais evidente da construção de um contexto

favorável às emergências, como também ressalta Ramos, de experimentações estilísticas são as inovações tecnológicas do pós-guerra para a captação ágil de imagens e principalmente, para a possibilidade de captar de forma sincrônica o som direto. Uma necessidade que o cineasta russo também já anunciava na década de 20. Porém, vale fazer uma ressalva quanto à diferença entre os cinemas de Vertov e dos documentaristas do Verdade e do Direto, que retomaram alguns de seus fundamentos. O contexto em que está inserido o cineasta russo, e toda sua produção, recobre sua prática da missão de fortalecer a revolução comunista, recém vitoriosa, difundindo seus valores. Noel Burch, no texto apresentado no primeiro capítulo dessa pesquisa, aponta as estilizações construídas por Vertov não apenas pela impossibilidade de captação ágil e sincrônica que a tecnologia de seu tempo impunha, mas pelo grau de comprometimento político que sua obra assume. Segundo Burch, o acaso da “vida como ela é” não seria possível na fértil cinematografia de Vertov por conta do que já estava fortemente configurado no seu ato de composição filmica. Nesse aspecto, Silvio Da Rin, em seu livro *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*, mesmo não estabelecendo o mesmo vínculo que Burch, ressalta a diferença formal entre Vertov e os cineastas do Direto:

Para estes(cineastas do Direto) a não intervenção durante a filmagem representava um respeito quase sagrado ao “real”, razão de uma postura neutra do cineasta(...) Para Vertov a “vida de improviso” nunca significou uma renúncia em manipular livremente as imagens. Ao contrário, ele as sobrepunha e subdividia, invertia seu movimento, operava com diversas velocidades de câmera, enfim, trabalhava com os “cine-objetos” como signos de uma escritura audiovisual. (126: 2004)

Além do contexto de produção e das ferramentas disponíveis, Vertov opunha seu projeto estético-político ao cinema ficcional, enquanto que os documentaristas da

década de 60, integrantes dos movimentos citados, se opunham principalmente à modelos de documentários vigentes na época, de caráter expositivo, inaugurado por cineasta como Flaherty, e consolidados por John Grierson.

O escocês Grierson é responsável pela formulação e consolidação de um modo específico de construção do cinema documentário. A síntese desse modo, como o próprio autor denominou, é a concepção do documentário como Tratamento Criativo da Realidade, junção controversa de termos que justificou as premissas do que deveria ser um bom filme do gênero. O teórico Brian Winston estrutura seu estudo *Claming The Real: The Griersonian Documentary and It's Legitimantions*, a partir dos três termos que formam a síntese do cineasta. A divisão do autor atribui a cada um dos termos as concepções implicadas em cada um deles. Criativo, ressaltando o caráter artístico do filme documentário; Tratamento, por seu aspecto dramático, narrativo; e Realidade, por sua vinculação “científica” com o real, seu caráter de tornar evidente o que aborda.

Apesar de fazer apelo à espontaneidade, como forma diferenciadora do documentário em relação à indústria já estabelecida de produção cinematográfica de filmes ficcionais, Grierson conduz seus princípios de produção para finalidades sociais, delimitando as possibilidades do gênero. Segundo Da-Rin, trata-se de um “cinema comprometido com a educação cívica e com a integração social.” (75: 2004). O cineasta e teórico brasileiro traça um quadro histórico do percurso de Grierson para o estabelecimento de um lugar institucional do documentário, ao conseguir através do apoio e financiamento do governo britânico, reunir profissionais e difundir a produção de filmes documentais de acordo a seu modelo de produção. Da-Rin sintetiza em três pressupostos básicos de como Grierson organizava formalmente um filme.

O primeiro consiste na forma sinfônica¹ pura, apenas acrescida de finalidade. A interpretação decorre do comentário visual, privilegiando o ritmo dos próprios eventos para deles extrair emoção e significado social.(...) O segundo significa modular os ritmos através de elementos familiares ao drama: suspense e clímax. Nesse caso a tensão decorre de forças conflitantes.(...) O terceiro método integra imagens poéticas ao movimento, visando criar atmosferas e estados de ânimo. A interpretação se dá através da referência simbólica a uma associação natural de idéias...(81:2004)

A partir dessa série de princípios John Grierson estimula a elaboração de filmes que valorizam um tipo de estrutura, atualmente identificada por Bill Nichols como modo de representação expositivo, cujas principais características são: a organização argumentativa do filme, através de elementos externos, como a voz over ou cartelas explicativas - mais utilizadas antes da possibilidade de utilização do som no cinema - que subordinam os demais elementos - personagens, contextos, histórias - a uma concepção anterior, determinante na disposição desses elementos na composição propriamente do filme.

É principalmente em reação a esse modelo de documentário que as experiências do Cinema Direto e do Cinema Verdade irão se posicionar. Um fator de aproximação dos movimentos dos anos 60 que se evidencia através do apelo mais radical e determinante às indeterminações do real como elemento diferenciador do gênero.

3.2 O ACASO COMO PONTO DE PARTIDA

É revelador o surgimento de diversos “cinemas” num mesmo momento em países diferentes, com alguns pontos fortes em comum. Como dito anteriormente, o

¹ Em referência ao ritmo de montagem do filme “Berlin: Sinfonia de Uma Metrópole”(Walter Ruttmann, 1927), que seria uma das principais influencias do método criado por Grierson.

avanço tecnológico de captação de imagem e som sincrônico, se mostra como ponto de inflexão mais evidente dessa virada estilística do cinema documentário. Mas, a reação à institucionalização promovida por Grierson, mostra também que o apelo às imprevisibilidades do real, vislumbrado pelos cineastas, aponta para obras que se permitem ambíguas, mais sugestivas e menos conclusivas, por assim parecer ser mais fértil e íntegro o diálogo com o que há de incontornável na realidade.

O intenso debate acerca das novas formas de construção fílmica, tanto no posicionamento dos realizadores, como na análise de teóricos, traz à tona a riqueza de possibilidades que emerge do desafio assumido pelos cineastas da época em trazer a indeterminação dos contextos e situações reais para o tecido da obra documental.

Richard Leacock, um dos principais representantes do cinema direto nos Estados Unidos, faz uma breve exposição no emblemático texto “*For A Uncontrolled Cinema*”, do que considera ser uma forma de desvirtuar o que o cinema pode ter de singular. O cineasta atribui aos mecanismos de encenação e controle de filmagem, sedimentados nas produções ficcionais, uma submissão do cinema ao teatro, e afirma enquanto próprio ao cinema: *registrar aspectos do que aconteceu de fato em uma situação real. Não é o que alguém pensou que poderia ou deveria ter acontecido, mas o que aconteceu em seu sentido mais absoluto.* (25: 1961). Num outro momento o cineasta complementa sua concepção, combatendo os limites que o controle do cineasta pode impor aos contextos reais: *O que está em curso, a ação, não tem limitações, tampouco o significado do que está ocorrendo. O problema do cineasta é antes de tudo como transmitir o que está em curso.* (25: 1961).

Leacock faz nesse texto uma clara defesa dos métodos adotados pelos cineastas do cinema direto, de não intervenção nos contextos de filmagem, a chama a

atenção também para a abertura interpretativa que o filme pode sugerir caso não se controle ou determine o *significado do que está ocorrendo*.

O teórico Gilles Marsolais, segundo apresentação de Sílvio Da-Rin em “*O Espelho Partido...*” ressalta o caráter de improvisação que o cinema direto assume ao se propor apreender um acontecimento que está em curso. Já o teórico Mario Ruspoli, discorre sobre a característica mimética dos cineastas e equipe do cinema direto por buscarem passar despercebidos ao captarem cenas reais, segundo ele, todos na filmagem:

Devem saber instintivamente se dissimular na multidão, nunca fazer gestos bruscos para chamar a atenção do companheiro de equipe, nunca gritar, falar o mínimo possível e nunca sobre a filmagem – em resumo, não fazer nenhum movimento que pareça insólito. É preciso armarem-se de paciência, serem ao mesmo tempo simpáticos e ausentes, em uma palavra, confundir-se com as paredes. (apud 125: 2004).

O próprio Da-Rin avalia a insurgência do direto com relação ao documentário clássico, e o estabelecimento de elos com um cinema originário que foi desvirtuado.

A função observacional substitui a função de “tratamento criativo da realidade” por um objetivismo extremado, tentativa idealista de comunicar “a vida como ela é”: “É a vida observada pela câmera e não, como no caso de muitos documentaristas, a vida recriada pela câmera”. Essa negação dos métodos interpretativos do documentário clássico, se dá paralelamente a uma espécie de retomada da vertente cientificista do cinema das origens. (138: 2004).²

Fernão Ramos faz um recorte da avaliação do teórico Ruspoli sobre as inovações trazidas pelo cinema verdade, que diz: “*A câmera pode ser ‘presente’, ‘escondida’, ou ‘psicanalítica’, mas ela não sabe mais do que vemos ou sabemos nós*”.

² Os trechos entre aspas são provenientes de: REYNOLDS, Charles. “Focus on Al Maysles”. Popular Photography, 1964

mesmos”. (apud 278: 2008). Segundo o próprio autor Fredric Wiseman, um dos principais representantes do cinema direto “*lida com o mundo que se abre à câmera na espontaneidade de seu desenrolar*”. (291: 2008).

O cineasta Robert Drew define assim sua prática:

A validade da posição subjetiva, a partir da qual enuncio, baseia-se no fato de que não estou interferindo no mundo ao representá-lo. Como uma ‘mosca na parede’, entrego esse mundo, em sua ambigüidade original, para que o expectador exerça a liberdade de sua interpretação. (apud 269: 2008).

Esse apanhado de escritos sobre pressupostos e resultados dos movimentos do cinema direto e do cinema verdade ilustra bem os pontos principais, e convergentes, que os fundamentam. Independente de suas diferenças, mesmo no interior de um mesmo movimento, como no Direto, tem-se um direcionamento da prática documental para o que de rico e revelador a indeterminação do real pode trazer para o cinema. E a partir desse ponto comum, o acaso como ponto de partida, ressaltar as implicações das novidades dos novos documentários. O mais relevante, segundo fala do cineasta Drew, é a abertura interpretativa estimulada por estruturas narrativas que não conduzissem o expectador a uma leitura previa do que o filme mostra.

Há uma convergência de valores entre os novos documentários desses movimentos. Algo que ultrapassa a possibilidade das inovações tecnológicas, e aponta para outras possibilidades de compreender a convergência de experimentações e propósitos do momento abordado. Por um lado temos a retomada de demandas do gênero já apontadas principalmente por Vertov na década de vinte; por outro, uma aproximação do cinema documentário com o contexto de inovações formais não apenas do cinema ficcional, como de outras linguagens artísticas contemporâneas, que identificamos sob a leitura de Umberto Eco do fenômeno da Obra Aberta. Não quero

afirmar com isso que os princípios norteadores do fazer artístico que Eco reúne sob essa compreensão estão na base das experimentações do novo cinema documentário da década de sessentas. Principalmente se considerarmos o cinema direto que assume uma ética da não interferência justamente por vislumbrar um filme objetivo, imparcial, que expunha uma realidade intocada. O oposto da concepção de obra. Mas podemos afirmar que os valores defendidos tanto pelos cineastas do Direto como do Cinema Verdade, a partir de noções sobre a realidade - casual, espontânea - e de como ela poderia estar nos filmes, tem fortes pontos em comum com o fenômeno abordado por Eco.

O Cinema Verdade estabelece pontos mais claros com as poéticas da obra aberta. Além do trabalho em torno de uma nova concepção sobre os mecanismos de interpretação, que inauguram também noções sobre a relação do leitor, em sentido lato, com a obra, o direcionamento na construção da obra sobre os próprios processos formativos - expondo mecanismos de feitura, ou rompendo com a continuidade dramática. Assumindo a linguagem não apenas como intermédio, mas como a própria expressão – são elementos fortes utilizados em experimentos de abertura da obra de arte, e que é traço característico do cinema verdade.

O Cinema Direto, apesar de todo apelo a não intervenção, a uma representação veraz da realidade, fundamentada em procedimentos que parecem negar os instrumentos de composição de uma obra, cria novas formas de composição da obra documental. O registro de acontecimentos reais sem direcionamentos pró-filmicos, preservando as indeterminações de seu curso, valorizando a expressão espontânea das personagens, arquitetados num filme que essencialmente mostra a ação e não a explica, exige do expectador não uma adesão, mas interpretações, digamos, mais ativas e complexas.

Identifico então como elo de confluência dos novos cinemas documentários da década de sessenta a busca por uma abordagem de contextos e personagens reais que dialoguem com sua dinâmica imprevisível, ou pelo menos não determinada pelo cineasta. Tal característica ganhou os contornos que podemos ver nos filmes da época por conta das inovações tecnológicas, que permitiram aos cineastas experimentar efetivamente algo que já figurava no espectro do campo de expressão do cinema documentário. Porém, esse sintomático ponto de partida gesta experiências bastante diversas, tanto no que se configura enquanto composição fílmica como na formulação e defesa das novas posturas adotadas pelos cineastas e teóricos. O Cinema Verdade e o Cinema Direto partem de pressupostos diferentes e chegam a resultados diferentes. Suas divergências foram expressas em diversos momentos, motivadas pelas contradições que cada um carregava, e principalmente por assumirem práticas opostas no trato com a realidade e suas indefinições. Os modos de composição, mais do que as formulações em torno deles, expressam essas diferenças, e deixam desde já evidente como pode ser de tão variado, divergente, a busca pela composição através do que aqui caracterizamos como acaso.

3.3 ORIGENS, MODOS E EFEITOS, DIFERENTES...

A tecnologia de filmagem, unanimidade na compreensão do surgimento do novo cinema documentário da década de sessenta, e fator que os une de forma mais aparente, mostra também que a sua busca e adaptação às produções já partem de demandas anteriores e de áreas de expressão diferentes. Fernão Ramos discorre detalhadamente sobre os contextos de apropriação dessa nova tecnologia, segundo o autor:

...parte da tecnologia que permite o surgimento do cinema direto (principalmente com relação à imagem) já estava disponível desde o pós-guerra. É a presença do contexto ideológico do novo documentário, pedindo um corpo-a-corpo mais carnal com o transcorrer do mundo para a tecnologia em botão eclodir. E quando isso acontece atinge não somente o cinema documentário, mas também as novas formas de narrar cinematograficamente nos diversos cinemas novos que pipocam no mundo. (281: 2008).

Para Ramos, o que causou maior impacto nas produções da época foi a possibilidade de captação sincronizada de som. Os avanços ocorreram simultaneamente nos três principais polos de produção: Canadá, através do National Film Board, Estados Unidos, com o grupo que compunha a Drew Associates, financiado pelo grupo jornalístico Time-Life, e na França, através principalmente do cineasta/etnólogo Jean Rouch, vinculado ao Comitê do Filme Etnológico do Musée de L'Homme; e a partir da experimentação dos cineastas que buscaram adaptar o instrumental disponível às demandas de filmagem. O autor exemplifica essa busca citando algumas experiências logo anteriores aos anos identificados como de surgimento do cinema verdade e direto. Uma delas é o filme documentário televisivo *Tolby and Tall Corn*, do cineasta Richard Leacock, filmado em 1954, ainda com uma câmera de 35mm³, mas já com um protótipo do que viria a ser a gravação sincronizada de som.

Implícito aos “locais” de origem de cada movimento está a caracterização de cada um deles. Da-Rin faz essa distinção claramente no capítulo *Verdade e Imaginação* de seu livro *Espelho Partido...* Assim o autor inicia seu capítulo:

³ A inovação que possibilitou maior agilidade aos documentaristas da época foram as câmeras de 16mm, menores e mais leves que as anteriores de 35mm.

Se nos Estados Unidos foram jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho de 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.” (2004: 149)

Aqui parece estar o cerne da diferenciação de valores e métodos entre os movimentos na apropriação das inovações tecnológicas às suas práticas, anteriores. Ambos vislumbram a possibilidade de captação ágil e sincrônica pela necessidade de inserção em dinâmicas e contextos reais, preservando a aura de autenticidade dos acontecimentos em curso, que não se repetem, mas partindo de pressupostos e se posicionando de diferentes maneiras no encontro com a realidade em questão.

O embate entre as duas novas vertentes do cinema documentário se torna mais evidente no encontro dos principais cineastas e teóricos de ambos os lados em 1963, no Congresso de Lyon, França, promovido pelo *Service de Recherche da RTF (Rádio e Televisão Francesa)*, e organizado pelo *Mipe-TV – Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão*.

Da-Rin também relata os comentários gerados no encontro. Jean-Claude Bringuier, um dos representantes do cinema verdade, segundo ele nos diz, fala de uma “barreira intransponível” entre os movimentos. O próprio autor sintetiza o embate, citando também Louis Marcorelles:

Para os franceses, o cinema que os norte-americanos exibiram em Lyon, “desconfiava das palavras, das opiniões, dos julgamentos (...) como aquilo que vem contaminar um real que é preciso manter em sua pureza original”. Por outro lado “Leacock se insurge de imediato contra a escola francesa, prisioneira do verbo, ignorando a espontaneidade

do real, forçando as pessoas a representarem diante das câmeras”. (2004: 151).⁴

O evento estimula grande repercussão, que reforça as diferenças entre os movimentos, expondo, por afirmações e contestações, os pressupostos e modos de cada um deles.

O cineasta Jean Luc Godard, que tem como uma das influências diretas de sua obra as experimentações de Jean Rouch, escreve no Cahiers Du Cinema, em dezembro do mesmo ano:

Leacock em seu time não levam em conta (e o cinema nada mais é do que levar em conta) que o seu olho, no ato mesmo de olhar através do visor, é ao mesmo tempo mais e menos que o aparelho gravador que serve o olho... Desprovida de consciência, a câmera de Leacock, apesar de sua honestidade, perde as duas qualidades fundamentais de uma câmera: inteligência e sensibilidade. (apud. 272: 2008).

Por outro lado, Robert Drew considerava falsos os documentários que recorriam a encenações, além da condução narrativa em voz over utilizada pelo documentário tradicional. Em relação às formas de captar a realidade “ao vivo”, afirma que não pode ser utilizado nenhum elemento externo aos registrados nas locações de filmagem. E, diferenciando-se do cinema verdade, comenta que: “*nós não pedimos às pessoas para agir, não lhes dizemos o que devem fazer, não lhes fazemos perguntas*”.

Erick Barnouw, em seu livro *Documentary: a History of Non-Fiction Film*, põe lado a lado, e expõe a disparidade de modos de cada movimento:

⁴ Os trechos da citação entre aspas são provenientes de: MARCORELLES, Louis. “L’Expérience Leacock”. *Cahiers Du Cinema*, n° 140, 1963d, PP. 11-17

O cineasta do cinema direto traz sua câmera para uma situação de tensão e aguarda esperançoso por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tenta precipitar a crise. O artista do cinema direto aspira invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch é frequentemente um participante declarado. (...)

O cinema direto encontra sua verdade em eventos disponíveis à câmera. O cinema verdade é comprometido com um paradoxo: de que circunstâncias artificiais podem trazer verdades escondidas à tona. (254-255: 1974).

Um dos pontos cruciais de divergência entre os movimentos estava relacionado à função da fala no documentário. Como alguns relatos já citados demonstram, o cinema direto rompe com o modelo de exposição de informações através da narração em terceira pessoa, e adota como prática a captação da fala dentro do contexto de interação em que o cineasta se insere discretamente. A fala nesse caso aparece na continuidade de uma ação, como mais um elemento da ação. O cinema verdade assume a fala a partir da espontaneidade estimulada pela intervenção do cineasta, e explora a expressão verbal das personagens numa dimensão não apenas factual.

Richard Leacock e Robert Drew se posicionam claramente sobre a importância do registro de como as pessoas falam espontaneamente em seus contextos de vida, então estimuladas a falar sobre um determinado tema a uma pessoa que a aborda com uma câmera. Leacock desconsidera a entrevista como forma de expressão espontânea por que segundo ele: “quando você entrevista alguém ele sempre lhe fala aquilo que quer que você saiba sobre ele”. (apud 2004: 152)

Quanto ao cinema verdade, e mais especificamente em relação ao filme *Chronique d'un Été*, Dá-Rin nos diz:

O que *Chronique d'un Été* inaugurou, no trabalho de Rouch, foi o uso direto da palavra, possibilitando as longas conversações, em grupo, as enquetes de rua e os monólogos

espontâneos, como o de Marceline divagando solitária. A palavra não estava mais exilada da filmagem, devendo esperar a etapa de sonorização para juntar-se às imagens. Este emprego direto da palavra é que nos permite considerar *Chronique d'un Été* um protótipo do modo interativo. (165: 2004).

A estruturação mais clara de modos de composição de filmes documentários, ou de representação da realidade, como denomina o próprio autor, foi feita pelo pesquisador Bill Nichols, que serve de referência a muitas análises por delinear as principais recorrências formais do gênero. Seus estudos, como de outros autores contemporâneos, apontam uma perspectiva mais abrangente de compreensão do filme documentário, superando, ou ao menos avançando, o debate em torno da veracidade do que é mostrado, ou de um regime epistêmico de avaliação do filme. Em *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, e posteriormente em *Introdução ao Documentário*, o autor se dedica a identificar a variedade de formas de composição reunidas em torno de *modos*, como veremos agora, os que se reportam aos movimentos abordados. Como sinalizou Fernão Ramos, Nichols não debate as terminologias. O autor reuni as experiências do Direto e do Verdade, como escolhi separá-los, em: *Modo Observacional* e *Modo Interativo*, respectivamente. Trarei algumas sínteses formais do autor para cada modo correspondente aos movimentos para que aprofundemos o olhar em aspectos de indeterminação do real captado, como se propõe a pesquisa.

3.4 OBSERVACIONAL DIRETO

Sobre as características do modo observacional, que tem como manifestação inaugural os filmes do Cinema Direto, Nichols aborda alguns dos elementos de

composição que giram em torno do respeito ao que foi vivenciado pelo cineasta, da maneira mais discreta possível, e de como esses elementos são arranjados para que se construa um “efeito de realidade”. O autor traça as diferenças características desse modo em relação aos outros, ao mesmo tempo em que identifica semelhanças do filme observacional com a narrativa clássica ficcional.

Um dos pontos principais está centrado na estrutura e estratégia de montagem do filme. Conseqüentemente em como são organizadas as relações de tempo e espaço na narrativa. O filme busca reproduzir a própria forma da vivência, a partir do método de pura observação dos fatos. O tempo é não apenas linear como cronológico e o espaço é construído de modo que sempre esteja ancorando a experiência no mundo histórico representado, garantindo a continuidade do acontecimento mostrado. Nichols fala de uma montagem que ao invés de girar em torno de uma questão ou argumento, e que em função disso se possibilita saltos temporais e mudanças no regime de representação, o observacional “*conduz a edição para reforçar a impressão de tempo real do que foi vivido*”. (38: 1991).

As personagens, ou atores sociais nos termos de Nichols, nos são apresentados dentro de suas dinâmicas, cotidianas ou extraordinárias. Acompanhamos suas ações sem que elas sejam problematizadas ou que haja qualquer expressão que evidenciem o fato de estarem sendo registradas para um filme, como acontece na grande maioria das produções documentais, não apenas nos padrões tradicionais expositivos, mas também na construção reflexiva, como veremos logo adiante. As personagens falam entre si, sobre os temas que espontaneamente recobre seus cotidianos. Não necessariamente entendemos o que dizem. O discurso está aqui subjugado à ação. O termo utilizado por Nichols é *overheard*, que guarda um sentido de serem ouvidos por acaso, secretamente, sem o conhecimento de que estão sendo ouvidos.

Em relação a essa característica da construção do filme observacional, ou dos que se desenvolvem em torno de atores sociais, segundo o autor o aproxima de um “quando referencial” mais característica dos filmes ficcionais. As personagens reais se auto-interpretam, e a condução do filme se dá pelo acompanhamento de suas ações. Um tipo de performance similar ao um padrão clássico de construção de personagens ficcionais: construção psicológica, mais ou menos complexa, e acompanhamento de seu “destino”.

Sobre as relações de espetatorialidade o autor nos diz que o envolvimento do espectador de um filme observacional se dá menos por uma identificação imaginativa com a personagem e mais pela construção subjetiva de um observador privilegiado. Aspecto relacionado á como a imagem é construída. Segundo ele, por um posicionamento de câmera que segue o ideal de atestar sua presença no mundo histórico representado, assumindo um comprometimento com o que há de imediato, íntimo e pessoal na experiência do observador.

O êxito ou não dessa proximidade do filme com a própria vivência, segundo ele, depende da habilidade do cineasta em criar essa impressão de realidade do comum, do cotidiano, vivenciado diretamente. O observacional, para Nichols, transmite a percepção de um acesso imediato e ilimitado ao mundo histórico.

3.5 INTERAÇÃO, REFLEXIVIDADE E CINEMA VERDADE

Da mesma forma que o modo observacional, o modo interativo surge pela experiência do cinema verdade Francês, que como já citado, tem em *Chronique Du Été*, de Rouch e Morin, seu marco inaugural.

Nichols identifica como principal eixo de organização do filme a experiência de encontro entre cineasta e personagem, cuja imprevisibilidade, ao se materializar através do que a dinâmica de filmagem faz precipitar em cenas e planos, conduz a montagem posterior.

A possibilidade de captação de áudio sincrônico estimula a postura de interação do cineasta nos contextos vivenciados. O diálogo ou monólogo, as entrevistas e depoimentos substituem a voz over, externa e explicativa, não mais desejada pelo novo documentário. Segundo Nichols:

O cineasta ou a cineasta podem agora se aproximar mais integralmente da sensorialidade humana. Ver, ouvir e falar como percebem os eventos e buscam por respostas. A voz do cineasta pode ser ouvida como outra qualquer, não subseqüentemente, num comentário em voz-over, mas na própria cena, num encontro cara-a-cara com os outros. (44: 1991).

A presença do cineasta, não apenas interagindo com as personagens, mas problematizando a própria construção do filme, seus mecanismos de representação inauguram também no cinema documentário o viés reflexivo que pode ser assumido no filme. Essas duas características, interação e reflexividade, dão um sentido de parcialidade ao que vemos, e que remete a tal “verdade do cinema” como provocou Rouch ao comentar a escolha do nome que deram à nova proposta formal de *Chhronique Du Été*.

A personagem do filme interativo é construída através do encontro com o cineasta. Nos a conhecemos mais pelo que nos é dito, do que pelo que nos é mostrado. A edição, segundo Nichols, opera para manter a lógica de continuidade das opiniões individuais e pode alterar ou sofrer saltos a depender de qual fragmentária é a manifestação subjetiva da personagem ou a conversa entre ela e o cineasta. Por essa

característica o autor afirma que não encontraremos a mesma lógica de construção do tempo e do espaço fílmico como no modo observacional. Por ter como principal motivo de realização o estímulo à expressão espontânea de personagens, no encontro com o cineasta, que não apenas se torna personagem ao evidenciar sua interação, mas assume uma postura reflexiva, o filme interativo se permite justaposição de diferentes regimes de representação, diferenças temporais e espaço não contínuo.

O expectador no filme interativo é convidado não apenas a participar da construção do filme, pelo conhecimento das inflexões e decisões no ato de composição, como é apresentado a questionamentos sobre a própria natureza do filme e suas possíveis implicações. O cineasta divide com o expectador suas incertezas, suas avaliações, sempre estimulando um olhar crítico sobre o que é mostrado.

Talvez pela grande variedade de filmes que utilizam aspectos do modo interativo, Nichol se atém a exemplos, criando menos generalizações formais. A principal característica certamente é a imersão do cineasta e equipe enquanto personagens, ao fazer precipitar o filme pela intervenção deflagrada. No Brasil, por exemplo, temos num primeiro momento uma maior influência do Cinema Verdade de Rouch, mas sem o mesmo acento reflexivo de seu fundador. *Maioria Absoluta* (1964) do cineasta Leon Hirszman, *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares e *Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor, são os primeiros filmes a propor elementos de composição de influência do novo cinema documentário francês, mas os incorpora numa estrutura ainda regida pelo narrador em terceira pessoa, que conduz o fortemente a concepção do cineasta sobre o que é abordado no filme.

Nichols identifica as regularidades formais e traça os modos de representação, organizando em esquemas genéricos, e contextualizando historicamente, a emergência dos diferentes estilos do cinema documentário. Sua perspectiva teórica situa as

tendências, mas não pretende com isso adequar a experiência à teoria. Ao contrário, o autor reconhece a especificidade de cada obra e a utilização de elementos de modos diferentes num mesmo filme. Atualmente certamente será muito difícil achar uma obra que esteja integralmente dentro de um único modo de representação desenhado por Nichols.

Reconhecendo tal especificidade, e retomando o foco das possibilidades formais de composição a partir das indeterminações do real, proponho fazer pequenas sínteses de análise sob essa perspectiva, dos principais filmes dos dois movimentos abordados nesse capítulo, por serem reconhecidamente o ponto de partida das experimentações do acaso no documentário.

3.6 MATERIALIZANDO O ACASO

Começarei essa sessão identificando a visualidade do traço de indeterminação proposto pelo novo documentário da década de 60, com o filme possivelmente mais emblemático e ousado na experimentação formal.

Crônica de um Verão, de 1960, como já citado traz algumas inovações para o cinema, que permeiam o campo de expressão do documentário ainda hoje. O filme também é responsável por lançar e ao mesmo tempo cristalizar a expressão cinema-vérité, ao assim nomear a experiência que o espectador está prestes a ter, através da fala reveladora de Rouch nos primeiros planos do filme.

A fala de Rouch, utilizada em off enquanto vemos cenas das ruas de Paris, já revela o caráter reflexivo do filme, uma das inovações mais significativas que traz a obra. A observação se refere à própria obra que começamos a ver. Ele é feita a parir

não da interpretação de atores, mas da vivência de pessoas que se dispuseram a participar de uma “experiência nova de cinema verdade”.

No plano seguinte, também de abertura do filme, vemos a imagens dos dois realizadores, Jean Rouch e Edgard Morin, sentados à mesa com Marceline, que saberemos ser uma das personagens principais do filme. A conversa entre os dois gira em torno das estratégias de direção do filme, mais especificamente sobre a possibilidade de captar a espontaneidade de expressão das personagens, ainda desconhecidas, ao colocá-las para conversar numa mesa, sendo registradas pelas câmeras. A duração de quase dois minutos do plano inicial dessa sequência revela já uma das formas de valorizar o que os autores do filme acabaram de apresentar como sendo um dos objetivos principais da obra. A expressão espontânea. Do comentário de Rouch sobre a idéia de Morin (reunir as personagens numa mesa de debate), segue-se, sem cortes, a abordagem da primeira personagem apresentada do filme. Um misto de apresentação da obra e da personagem, como num ensaio final para início do que de fato já começou.

A conversa com Marceline gira em torno de como é a vida da personagem. O que ela faz ao acordar, com o que trabalha, se gosta do trabalho... O início da sequência seguinte, também emblemática e inovadora, nos mostra Marceline caminhando pelas ruas de Paris. Ouvimos a continuidade da conversa da sequência anterior. As imagens parecem ser uma demonstração do cotidiano descrito pela personagem, até que ouvimos Rouch fazer o seguinte convite: e, se pedíssemos para ir até a rua, e perguntar a desconhecidos: você é feliz?, Você iria? Daí se segue uma longa sequência de abordagens de Marceline, acompanhada de Nadine, outra personagem do filme, sem explicação prévia do que se trata, a diversas pessoas que transitam pelas ruas da cidade.

Nesses três movimentos iniciais o filme nos apresenta justamente suas estratégias de evidenciar o desvelo sobre a feitura da própria obra e a abertura de sua composição ao que de maneira imprevisível pode vir do encontro dos realizadores com suas personagens.

A voz em off é utilizada para situar o expectador sobre a perspectiva do filme, e não para conduzir uma argumentação ou mesmo apresentação temática. E, ao dizer que a obra não é interpretada, o locutor parece nos dizer não apenas que não se trata de uma obra ficcional. A provocação da fala, e talvez daí derive sua força maior, se reporta ao próprio cinema documentário tradicional, que havia institucionalizado uma prática, agora duramente questionada pelos novos cineastas do gênero.

A grande sequência de entrevistas pode ser subdividida em duas. No primeiro momento vemos Marceline e Nadine abordando de forma inesperada pessoas que andam nas ruas de Paris. Vemos toda a movimentação das duas e as mais diversas reações às tentativas das personagens em fazer o questionamento traçado pelos autores presentes da obra. Num segundo momento, as entrevistas são realizadas já em ambientes internos, conduzidas por Rouch e Morin, numa dinâmica similar à abordagem feita com Marceline no início do filme. Planos longos valorizam a expressão das personagens, que muitas vezes se veem desafiadas pelas perguntas.

A estratégia do filme em explorar a autenticidade da expressão das personagens está vinculada a utilização da fala bem contextualizada, sem cortes que demonstrem uma construção discursiva a partir da edição do filme. As esperas, os silêncios entre o que se fala acentuam tanto o sentido de realidade espontânea quanto a dramaticidade do que é expressado.

Uma sequência desse primeiro momento aproxima a experiência de Rouch e Morin das propostas formais do cinema direto. Ao conhecermos o metalúrgico

Ângelo, através de uma entrevista numa oficina de carros, o filme apresenta um quadro à parte do que havia sido mostrado até então, em que acompanhamos enquanto observadores passivos um dia na vida da personagem. Do acordar, passando pelo café, a ida ao trabalho, a volta do trabalho e um treino solitário de artes marciais no quintal de casa. Um momento inteiro que aparentemente foge da proposta formal do filme, mas que indicam possivelmente uma maior abertura formal do cinema verdade às formas de representação, que evidentemente não reproduzissem o modelo pedagógico e expositivo que era produzido até o momento.

O filme tem o que identifico serem dois momentos de virada. A primeira delas acontece após conhecermos quase todas as personagens a partir de relatos pessoais. Há um encontro entre as personagens e os realizadores. Rouch e Morin conduzem inicialmente o encontro explicando que até então eles haviam estimulado uma expressão “de um universo relativamente pessoal” e que agora gostaria que as personagens falassem sobre as questões da atualidade, como a guerra da Argélia. A partir desse momento as dinâmicas ministradas pelos realizadores se tornam quase sempre em grupo, e sempre abordando temas à vida de pelo menos um dos personagens presentes. Daqui se desprende um outro momento do filme que também se mostra à parte de sua linha narrativa principal, sendo que construído de forma diferente da demonstração do cotidiano do operário Ângelo.

Marceline traz no braço uma inscrição tatuada. Uma série numérica em cima de um triângulo. Rouch pergunta a Lindy, rapaz da Costa do Marfim residente em Paris, sobre o que significa aquela tatuagem. O rapaz não sabe e brinca com os possíveis motivos. Número de telefone? Então somos arrebatados com o relato de Marceline sobre sua experiência num campo de concentração nazista, quando ainda garota, por ser judia. Na sequência seguinte acompanhamos Marceline andando

sozinha em ruas pouco movimentadas da capital francesa, enquanto ouvimos sua voz conversando com seu pai, já falecido, sobre acontecimentos da reclusão no campo concentração e da falta que ele lhe faz naquele momento. A personagem se emociona gradualmente ao passo que a imagem se afasta, mostrando-a sozinha no meio de uma extensa rua semi deserta. O cinema verdade, assim mostrado, apesar de valorizar a autenticidade da expressão espontânea, e propor uma construção aberta às indeterminações da própria dinâmica de composição não se furta em reconhecer e manipular claramente os elementos próprios da arte cinematográfica.

A outra virada do filme se dá no momento final. Ao término aparente do filme, as luzes se acendem e vemos numa sala de cinema todas as personagens do filme. Mais uma vez Rouch e Morin conduzem um debate estimulando a avaliação das personagens sobre a obra que acabaram de ver. As falas são divergentes, e alternam entre afirmar a realidade ou questionar a ficcionalidade da expressão de um ou outra personagem. Em um dado momento, após um comentário depreciativo de um dos momentos do filme, Morin intervém ressaltando explicitamente a riqueza que a expressão espontânea pode aferir ao filme. Ao se reportar à entrevista em que conhecemos o africano da Costa do Marfim, Landry, realizada pelo operário Âgenlo, Morin afirma ser aquele um dos melhores momentos do filme por conseguiu mostrar o nascimento sincero de uma amizade.

A cena que se segue é o plano de encerramento. Rouch e Morin avaliam a sessão em que o filme foi exibido e debatido pelas personagens que o compõe, enquanto caminham no corredor de um museu. A experiência parece um fracasso para Morin, não para Rouch. Eles acreditam que conseguiram expor uma *“verdade que não é a verdade das relações cotidianas”*. Conseguiram um expressão ainda mais autêntica e profunda, mas que foi questionada por algumas das personagens como não

sendo reais. Há um impasse na comunicação. Morin conclui então que “*quando são mais sinceras do que na vida, as pessoas são acusadas de representar*”.

Pode-se dizer que *Crônica de um Verão* inaugura formas de materialização do acaso de contextos reais numa obra cinematográfica. A presença dos realizadores no filme, se tornando também personagens e problematizando os rumos que a obra ganha a partir do que acontece no seu desenrolar, traz para a cena e para a narrativa o sentido de indeterminação que há no aqui e agora dos contextos vividos no plano histórico, nos termos de Nichols, da realidade compartilhada. A busca da expressão espontânea se evidencia e ganha força pela utilização do que antes poderia parecer desimportante: a valorização do tempo real da fala, os silêncios sem corte, comentários banais, interrupções e redirecionamentos por parte do entrevistador presente na cena. Tudo parece está em função do objetivo de expor uma naturalidade e autenticidade que nesse caso específico conduzem efetivamente a construção da obra.

Nas experiências do cinema direto a presença do elemento de indeterminação é mais sutil, ou menos evidente do que pode ser notado no cinema verdade de Rouch e Morin. Em alguns casos, como no filme *Caixeiro Viajante* de 1968, dos irmãos Albert e David Maysles, nem se verifica tal característica. Já nos filmes *Primárias*(1960) e *Crise*(1963), de Robert Drew, produções emblemáticas do movimento, que inclusive agregam nas equipes de filmagem e edição os principais cineastas do direto como Richard Leacock, D. A. Pennebaker, além dos irmãos Maysles, tem um modo interessante de construção a partir do princípio de observação imparcial que conseguem criar uma ambiência de imersão subjetiva nos contextos mostrados. Outra forma de expressar a irredutibilidade do curso não predeterminado ou pró-filmico dos acontecimentos na ordem da realidade histórica.

Em Primárias, acompanhamos os bastidores e as ações de campanha, eleição e apuração da disputa entre John Kennedy e Hubert Humphrey, ambos do Partido Democrata, para definir nas prévias do estado norte-americano de Wisconsin, qual dos dois seria o candidato à presidência da república.

O filme apresenta com riqueza de detalhes os muitos espaços e aspectos da disputa política, sempre alternando as trajetórias dos candidatos. Mesmo identificando os principais traços do cinema direto, percebe-se um ritmo de montagem por vezes bastante recortado por pequenos planos, na busca de representar a complexidade dos contextos. Todos os elementos do filme são captados durante as filmagens, não há arquivos, ou produções exteriores aos locais mostrados, mas a organização deles demonstra uma preocupação claramente composicional, para além do puro registro dos fatos. Característica que se mostra mais claramente pela utilização dos sons no filme e por algumas sequências que sugerem similaridades entre as estratégias de campanha dos dois candidatos.

Fora a utilização dos jingles como trilha sonora em momentos em que a música não estava sendo executada in loco, o filme constrói algumas sequências a partir de falas sobrepostas a imagens que não correspondem diretamente às pessoas que falam. Um claro exemplo dessa utilização é a sequência do dia da eleição em que ouvimos muitos depoimentos sobrepondo um clip de imagens das ruas movimentadas de uma cidade.

(SEQUENCIA DE IMAGENS)

Outros dois momentos que demonstram uma construção mais autoconsciente, são as sequências que mostram os bastidores de uma entrevista e a espera e encenação para a foto oficial da campanha. No primeiro deles, vemos Kennedy sentado num estúdio fotográfico, aguardando a montagem dos equipamentos. O candidato brinca

com fato da breve encenação de um sorriso que fará logo mais. Um padrão quase intransponível em disputas políticas. E ao final da arrumação, um corte nos mostra um cartaz do candidato Humphrey, também sorrindo, colado o fundo de um ônibus. De forma similar acontece no momento de apresentação dos bastidores de uma entrevista na televisão. Dessa vez, acompanhamos a preparação de Mumphrey, para no fim, observarmos a fala de Kennedy, na tela de um aparelho de televisão situada numa sala lotada de pessoas.

No filme *Crise*, um pouco similar ao *Primarias*, acompanhamos o desenrolar de um embate político em envolvendo o então presidente da república Jonh Kennedy e o governador do estado do Alabama, George Wallace, por conta da recusa deste em permitir o acesso de dois estudantes negros numa universidade local. Os dois filmes partem de uma situação extraordinária, tensa e com a cronologia, ao menos, determinada. Porem no segundo de Robert Drew, filme temos pequenas variações formais em relação ao primeiro. Em crise é utilizada de forma mais freqüente e determinante a locução em voz over para melhor contextualizar os fatos mostrados. Além da apresentação das personagens principais da trama, o recurso cumpre uma função informativa importante sobre as estratégias do governo federal em agir com tal habilidade que garanta não só o acesso dos estudantes como o apoio da opinião pública. Então, torna-se claro que apenas a exposição das ações encadeadas não é satisfatória aos propósitos do filme. Por outro lado, em Crise não há uma utilização dos recursos de composição para a criação de uma associação mais clara. O que se verifica é uma construção dos dois contextos em paralelo, acentuado a tensão do acontecimento que tem como clímax anunciado o dia em que se encontraram o governador do estado, os representantes da presidência, os estudantes, além de jornalistas, policiais e curiosos, na porta da universidade.

Considerando tais semelhanças e diferenças entre os dois filmes, como pode se apontar para um investimento formal que exponha as imprevisibilidades dos contextos reais abordados?

As imagens e a composição dos planos utilizados nos dois filmes, por seu desenho irregular, principalmente, e pela falta de um padrão uniformizador, fruto da ação de um observador que acompanha de perto a ação se moldando a ela, cria uma atmosfera de representação subjetiva. Um olho, não uma câmera, acompanha de forma caótica tudo que vemos. E, mesmo que as imagens geradas por esse “olho” sejam, em muitos momentos, editadas para priorizar a riqueza de detalhes dos acontecimentos, através de cortes que fragmentam o espaço representado, o tipo de percepção suscitada por elas chama em causa a tensão que há no que é imprevisível aos que vivenciam os contextos que o filme mostra. E é precisamente essa característica que não vemos se manifestar em nenhum momento no filme *Caixeiro-Viajante*.

Alguns momentos nos dois filmes tornam mais evidente essa forma de representação. No filme *Primárias*, pode-se destacar a sequência em que acompanhamos os momentos de preparação da entrevista televisiva do candidato Humphrey. O plano alterna seu movimento de forma aparentemente aleatória entre a personagem, que está sentada à mesa, e a câmera da emissora de televisão. A imagem é inconstante, vai e volta, sem cortes, acentuando o caráter de registro de bastidores, também característico do filme.

(SEQUENCIA DE IMAGENS)

Outra sequência emblemática é a chegada de Kennedy a um auditório lotado para pronunciamento de seu último discurso antes das eleições. O plano valoriza a continuidade ao acompanhar os passos do candidato. Movimentos também

inconstantes, imprecisos, produzindo a sensação de estarmos presentes no evento, disputando espaço na multidão.

(SEQUENCIA DE IMAGENS)

O filme *Caixeiro Viajante* é construído a partir da perspectiva de quatro personagens. Vendedores de edições especiais da Bíblia, que cortam os Estados Unidos mostrando as aparentes contradições entre as técnicas do ofício de vender, e o produto que comercializam. As personagens são apresentadas por letreiros no início do filme. Cada uma delas possui um apelido que corresponde a características de suas atuações. O mais velho dos quatro, Paul Brennan, O Bagre, ao longo do filme mostra um crescente desconforto com sua situação de vida e com as dificuldades do trabalho, e por isso ganha destaque e passa a conduzir a narrativa a partir da deflagração do conflito. Em nenhum momento as personagens demonstram que estão sendo filmadas. E apesar de acompanharmos intimamente seus passos, e a aparente espontaneidade na fala dos clientes e dos próprios caixeiros, somos conduzidos sem sobressaltos, sem imprevistos. Um exemplo claro do que Nichols identifica por ser um estilo de composição através de um tipo de encenação que se aproxima, ou mesmo se iguala, ao padrão de representação do filme de ficção clássica.

Pode-se inferir então a intencionalidade de construção fílmica que acentua determinados traços na construção de uma ambiência que convoca o espectador a perceber as inconstâncias dos contextos reais representados. Os filmes de Robert Drew apostam em tal característica. O filme dos irmãos Maysles a evita. Outros exemplos poderiam ser citados, abrangendo ainda mais a diversidade de formas de materialização do acaso no filme, como a obra do cineasta Frederick Wiseman, que constrói seus filmes a partir do cotidiano de instituições norte-americanas – *Titicut Follies* (1967), *High School* (1968) - ou mesmo a cineasta brasileira Maria Augusto

Ramos, que atualmente produz filmes a partir dos princípios do cinema direto, como os mais recentes *Justiça* (2004) e *Juízo* (2008).

Porem aos propósitos do capítulo e da pesquisa, os exemplos apresentados demonstram já a diferença de formas e efeitos provenientes da composição no cinema documentário que valoriza o aspecto de espontaneidade e imprevisibilidade do real. Pudemos verificar também os pressupostos a que essa valorização estava vinculada no surgimento dos movimentos do cinema direto e do cinema verdade. Que também nesse âmbito já demonstra divergência e diversidade.

O cinema documentário ao longo dos anos, até a atualidade, se complexificou e abrangeu suas possibilidades composicionais. Os movimentos do cinema verdade e do cinema direto marcaram fortemente um momento de abertura formal e de problematização da natureza e das potencialidades desse campo de expressão. O acaso, traço forte de inovação dos movimentos, é ainda hoje, como exemplificado no primeiro capítulo, um tema fértil e corrente entre estudiosos e realizadores. Façamos então um salto no tempo para abordar a partir da ferramenta analítica do estilo de composição alguns filmes recentes que deram outras destinações ao acaso no cinema documentário.

4. MATERIALIZAÇÕES DO ACASO NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Os dois movimentos argumentativos dos capítulos anteriores procuram localizar historicamente o acaso no filme e problematizar as formas de apreensão analítica e alcances possíveis dessa característica no cinema documentário, a partir de referenciais teóricos que se debruçam sobre o fazer artístico, a obra e a leitura que a efetiva. O objetivo, anterior à análise propriamente dita, está em buscar chaves analíticas que possam melhor compreender o fenômeno, dimensionando-o na obra. Por conta da abrangência e diversidade dos usos e funções do acaso, tal chave, caso se mostre pertinente, pode ser aplicada a um corpus de filmes inapreensível, considerando o volume de produção e o crescente grau de complexidade das diferentes propostas de composição no gênero.

Retomando as linhas mestras que conduzem essa pesquisa, que são: é possível se falar em acaso na composição de filmes documentários; tal característica pode ser diversamente utilizada gerando diferentes efeitos; tal característica é melhor compreendida enquanto elemento de programas poéticos do que pelo valor epistêmico associado ao filme documentário; chega-se que a conclusão de que a melhor verificação do que a pesquisa aponta enquanto solução analítica é justamente a reunião de filmes que apostam nas imprevisibilidades do real e que têm resoluções formais bastante distinta.

Mesmo aqui ainda seria possível uma variedade impensável de filmes, por isso proponho um segundo recorte que não parte diretamente de uma demanda interna da pesquisa, mas do diálogo que ela pode estabelecer com o local de onde se origina. O cinema documentário brasileiro, não apenas tem um histórico de experimentações,

nos anos sessenta, influenciado diretamente pelos movimentos abordados no segundo capítulo, como vive um momento consistente de produção, e apresenta um quadro bastante rico de propostas formais.

Eduardo Coutinho, um dos principais cineastas brasileiros da atualidade, com extensa produção, muitas emblemáticas, é também talvez o realizador quem revelou mais fortemente uma influência do cinema verdade de Jean Rouch no país. Recentemente o cineasta produziu um filme chamado *O Fim e o Princípio*, que é realizado através de uma viagem ao interior do estado da Paraíba sem um recorte temático preestabelecido. O argumento do filme, exposto através da narração do próprio cineasta na primeira sequência da obra, deixa claro a aposta numa abertura de composição, ou mesmo de uma dependência, aos estímulos que os contextos vivenciados produzirão durante a feitura da própria obra. Outros dois filmes, *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Aboio*, de Marília Rocha, revelam características mais recentes do cinema documentário, a partir também da valorização do que não pode ser determinado previamente para o filme. Em *Aboio*, a busca por representar esse canto de trabalho dos vaqueiros nordestinos, se volta para o contexto com a liberdade de composição plástica a partir dos elementos encontrados no percurso do filme. Em *Santiago*, filme bastante singular dado seu arranjo temático e sua liberdade de composição, além da plasticidade evidente traz também a expressão autobiográfica num diálogo íntimo entre o autor-personagem, a personagem que dá nome à obra e o próprio filme em questão.

As tendências mais recentes do cinema documentário apontam para uma superação das questões que motivaram os embates dos anos sessenta, em torno da natureza da representação fílmica, e os modos “corretos” de sua elaboração. Ao invés de “resolver” questões em torno do quão é real o que o filme documentário mostra, ou

de delimitar as fronteiras do gênero, possivelmente por essas questões serem insolúveis além de se mostrarem se mostrarem pouco representativas, verifica-se atualmente uma tendência em traçar abordagens teórica e analíticas do cinema documentário a partir de outros pressupostos e outras chaves interpretativas e de apreciação. Os esforços de Bill Nichols e Michel Renov, por exemplo, exemplificam bem essa mudança. Uma resposta possivelmente ao que o próprio campo expressa em planos formais, nas buscas de representar realidades em filmes. Por isso, buscar a referência de Umberto Eco na compreensão das poéticas da Obra Aberta, e identificar nos modos de composição as imprevisibilidades do real, são esforços de olhar analiticamente para as obras através do que as próprias obras parecem nos convocar enquanto recepção, através de seus arranjos internos. Santiago, O Fim e o Princípio e Aboio são obras que nos desafiam a pensar o documentário contemporâneo a partir de algumas de suas principais vertentes estilísticas.

Em relação aos mecanismos problematizados no primeiro capítulo sobre a predisposição do cineasta em deixar lacunas em seu processo de produção e filmagem para que haja espaço para a espontaneidade e a imprevisibilidade, Santiago é um filme à parte. E sua especificidade, citada anteriormente, está no fato de que ele é realizado sobre um material já filmado, muitos anos antes de sua conclusão, feito a partir de uma concepção de direção diametralmente oposta aos exemplos mais claros de obras que apostam no acaso. A reflexividade do filme tem como eixo principal o comentário do narrador sobre sua postura durante as gravações e como o filme é reconstruído a partir do que foi suprimido naquele momento. Mesmo sem querer a espontaneidade e o acaso, rejeitados inicialmente pelo cineasta estava lá, como agora ele nos mostra.

4.1 SANTIAGO: UM FILME SOBRE O FILME, SOBRE MIM, SOBRE ELE.

Ficha Técnica

Título: Santiago

Ano: 2007

Direção: João Moreira Salles

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Edição: Eduardo Escorel e Livia Serpa

Duração: 80 minuto

4.1.1 INFORMAÇÕES PRELIMINARES

Santiago é um filme documentário brasileiro de longa metragem finalizado em 2007. O autor, João Moreira Salles, parte de 9 horas de material filmado treze anos antes do reinício da produção, em 2005, para um projeto de mesmo nome, sobre o mordomo da casa de sua família, Santiago Badariotti Merlo, e que não chegou a concluir naquele momento. Sua abordagem atual não apenas mostra o que foi feito no tempo em que realizou a filmagem, como analisa sua personagem e a forma como ela foi abordada para o projeto originário.

A construção do que não seria filme inicialmente, revela uma obra voltada à exposição do que antecede e precede a ação da personagem dirigida. Uma forma bastante singular de construção que não apenas mostra como problematiza a forma aberta do cineasta se relacionar com sua personagem, e como isso pode está no filme e ser mais rico e representativo do que a relação unilateral de um projeto moldado às concepções e escolhas apenas do cineasta. O acaso nesse filme suscita algo diferente do que a exposição do cineasta ou a irregularidade dos movimentos de câmera na

composição dos planos, como vimos nos exemplos do cinema verdade e do cinema direto. Em Santiago, o recurso de exposição do que foge ao controle serve ao narrador para pensar o próprio filme, e acima de tudo de melhor mostrar sua personagem.

João Moreira Salles, cineasta brasileiro, tem como principais obras anteriores os documentários: Notícias de uma Guerra Particular(1999) e Nelson Freire(2003), e Entreatos(2004)

4.1.2 9 MINUTOS...

O filme Santiago começa com três planos em zoom in de três fotografias em diferentes cômodos vazios de uma casa. As imagens, em preto e branco, são acompanhadas por uma composição erudita executada por um piano solo. Ao final do terceiro plano ouvimos a voz do narrador dizer que aquelas eram as imagens que dariam início ao filme que não foi concluído treze anos antes do atual. Seguimos a narração com planos que adentram uma enorme casa vazia. A voz nos diz que aquela era a casa da infância do próprio narrador, que lembra, dentre outras coisas, que brincava de servir os convidados da família imitando os garçons das grandes festas que vivenciara. Quem o ensinava a equilibrar a bandeja, nessas ocasiões, era Santiago, o mordomo. A narração encerra sua primeira presença dizendo, sobre Santiago: “o filme que eu tentei fazer, há treze anos, era sobre ele”. O plano seguinte é a imagem da porta de ferro trançado de um elevador antigo que deixa à mostra as portas de cada andar por onde passa. A narração reaparece apresentando mais informações sobre a personagem principal e sua atual situação. Aposentado, após trabalhar com a família do cineasta por 30 anos, morando sozinho, aos 80 anos de idade, num apartamento no

bairro do Leblon, Rio de Janeiro. O narrador nos fala da data da gravação e de quem o acompanhava na gravação, e antes de mostrar o que anuncia, diz: “Este é o primeiro plano do filme”. O que se segue é uma tela preta, sem imagens, com os sons da conversa entre Santiago, o diretor, sua assistente e a equipe de filmagem, preparando o início das gravações. Um dado importante, que só perceberemos mais tarde sua importância no filme, é a voz de Santiago sugerindo iniciar sua fala dizendo: com este pequeno depoimento que irei a fazer com todo carinho, não se pode começar assim?”, e sendo interrompido pela direção que o reconduz aos seus propósitos de apresentação da cozinha onde está. Em dado momento, acompanhando o comando de iniciar a gravação da câmera, vemos uma claquete marcando o primeiro plano, e Santiago sentado ao fundo, numa cozinha. A assistente o dirige e pede para que ele descreva o espaço, e então a personagem inicia sua fala pró filmica. O plano segue sem interrupções de corte, expondo a personagem respondendo as perguntas da assistente. Ele fala de sua máquina de escrever, sua “velha metralhadora”, através da qual ele registra há quarenta anos seus “abortos mentales”, elemento que também será de grande importância no filme.

O momento seguinte é composto por cenas das páginas do roteiro original do filme acompanhados pelo narrador, que descreve seus métodos. Ao descrevê-los, imagens feitas a partir do imaginário da personagem Santiago, são intercaladas às cenas que enquadram em primeiríssimo plano as palavras do texto do diretor na organização do filme que não foi concluído. Essa construção nos conduz para a apresentação da única sequência montada que restou do projeto original, nela voltamos ao relato de Santiago entrecortado por cenas de um trem de ferro surgindo de um nevoeiro, e um lutador de boxe. Vemos nas bordas do quadro os números do timecode de cada plano utilizado na montagem. A sequência é encerrada com a voz

do narrador nos dizendo que parou a edição do filme por achar que as idéias dele funcionavam no papel, não na tela do cinema. Ao concluir a insuficiência de seu material numa ilha de edição vemos a porta do elevador se fechar e iniciar sua descida. A voz então faz as considerações finais de apresentação da personagem e do filme: “Santiago morreu pouco depois dessas filmagens, dele restaram trinta mil páginas e nove horas de material filmado, além de minha memória e da memória dos meus irmãos”. Depois de um corte vemos a imagem da primeira foto em zoom in do início do filme. É a foto da entrada da casa vazia que já fomos apresentados anteriormente. Depois de uma breve pausa a narração enfim conclui seu movimento inicial de nos inserir no filme: passei treze anos sem mexer nessas imagens, em agosto de 2005 decidir tentar de novo, era um modo de voltar à casa de minha infância e a Santiago.

4.1.3 PRINCIPAIS LINHAS TRANSVERSAIS

A primeira coisa que chama a atenção em Santiago é a escolha pela imagem em preto e branco. Nessa breve introdução não temos qualquer informação sobre isso. Mas certamente nos coloca num lugar de apreciação já diferenciado se considerarmos que atualmente, e mesmo no período da filmagem, há treze anos da produção atual, os filmes em sua grande maioria eram feitos em cores. O fato de termos imagens em preto em branco ressalta seu caráter estético, uma escolha deliberada que deve ter motivações na composição do filme. Por que, então, a imagem em preto e branco não nos causa estranhamento em Santiago? Para essa pergunta não há respostas tão claras. Em dado momento, muito mais adiante, o narrador comenta seus enquadramentos e os atribui à influência que teve do filme Viagem a Tóquio, do cineasta japonês Yasujiro

Ozu, cujas imagens também são em preto e branco. Mas não só ele, o narrador, não fala sobre a cor das imagens como essa referência é atribuída ao enquadramento e não justificaria a escolha por si só. Pode-se inferir talvez, conhecendo melhor a personagem que dá título ao filme, que sua memória e imaginação, que nos remete aos muitos séculos da aristocracia de todo o mundo, ao mesmo tempo em que comenta os anos vividos junto à família do documentarista não possam ser melhor representados de outra forma. A ambiência que nos é criada pelas muitas histórias narradas por Santiago é de um tempo remoto. Mesmo o que aconteceu há poucas décadas em seu relato ganha ares de um outro tempo, distante do atual. As únicas imagens coloridas do filme são, além de uma sequência filme A Roda da Fortuna(1953), cenas dos pais, dos irmãos e do próprio narrador, ainda criança, brincando na piscina da casa. Registro de família, que posto nesse contexto também parece mais recente do que as produzidas para o filme décadas depois. Um indício dessa escolha pode estar nas palavras do narrador ao comentar que: sua imaginação o levava a um mundo mais antigo, e menos moderno...

O elemento preponderante do filme que também se anuncia desde o início é a narração. Esse elemento é comumente utilizado no cinema documentário de forma impessoal, em terceira pessoa, para informar o espectador sobre o que está sendo mostrado. Muitas vezes reduz a imagem a uma função de comprovar o texto, que associado a ela parece quase sempre uma redundância desnecessária. Em Santiago o narrador não só é inevitável como é o principal responsável por abrir os diferentes pontos de abordagem que emergem da recomposição de um material bruto guardado por treze anos.

No início do terceiro plano, que nos mostra a terceira foto em zoom in o narrador inicia sua fala nos dizendo que assim começaria o filme rodado há tantos

anos. Logo em seguida nos fala que a casa que é filmada vazia pertenceu a sua família e foi onde viveu durante a infância e adolescência, para depois chegar a Santiago. Um movimento rápido que apresenta de forma sutil as três principais vertentes que serão desenvolvidas no filme.

O narrador em Santiago se apresenta em primeira pessoa. Fala de si, de Santiago e do filme que tentou fazer e não concluiu. Ele traz características de reflexividade, principalmente, com tons autobiográficos, além de falar sobre seu personagem, não de forma redundante, mas analítica.

Partindo do caráter reflexivo da narração, Santiago, o filme, nos apresenta o material bruto retrabalhando para a avaliação das escolhas e da forma de dirigir que João Salles adotou naquele momento. Ele expõe os sons de preparação da gravação do primeiro plano. Como citei anteriormente, ouvimos Santiago sugerindo começar a fala de uma forma, e sendo cortado pela assistente de direção, já apresentada no filme, reconduzindo-o aos propósitos preestabelecidos daquela cena. Essa sequência revela também outra característica. A montagem do filme a partir de um reencontro com imagens feitas há tanto tempo, e agora reconduzidas a partir de uma perspectiva tão diferente, trabalhará não apenas com as imagens que antecedem a ação como se valerá de telas pretas para utilizar o áudio captado sem imagens, que cumpre um papel fundamental no projeto atual.

INSERT

Esse plano, sem imagens em seu início, não está ali por acaso, ele mostra desde já o embate que se estabelece durante todo o filme entre a tentativa de se expressar da personagem, ou o que espontaneamente ele gostaria de falar, e o que o diretor do filme julgava ser importante no momento. Mesmo com a aparição da personagem, a condução do plano continua expondo a presença da direção e a reação

de Santiago no momento em que fica em dúvida sobre o que dizer. A primeira sequência em que vemos e ouvimos a personagem já traz os principais elementos que veremos ser depurados no decorrer da obra.

Ao se debruçar sobre o material bruto, o narrador comenta em diversos momentos como deixou de perceber que a riqueza de seu filme estava justamente no que Santiago achava importante dizer sobre si. O que espontaneamente poderia vir dele na circunstância de ser estimulado por uma câmera. A partir dessa experiência o narrador conduzirá uma abordagem sobre o papel da direção no documentário, e o caráter das imagens que o compõem. Sua perspectiva não é a de quem defende uma posição no embate sobre quão construída e própria é a realidade do filme documentário. Ele problematiza tanto sua insensibilidade em não dialogar com Santiago sobre o filme, dando vazão as sugestões de sua personagem, quanto da composição dos cenários para as filmagens.

Num dado momento, afirma que “reassistindo o material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”, em outro diz não ter sido capaz de entender o que realmente Santiago procurava te dizer com as muitas tentativas de expressar o que queria durante as filmagens. A sequência que revela essa primeira conclusão, que se refere à produção das cenas expostas no filme, mas que ao mesmo tempo parece abranger nossa experiência com filmes em geral, é feita pelo encadeando de planos fixos de cômodos da casa com diferentes disposições dos objetos de cena. O narrador, ao mostrá-las, lê trechos de suas observações feitas durante as filmagens. A desconfiança que ele nos indica não parece ser necessária por aquelas cenas serem ou não falsas simplesmente. O comentário parece se referir à ilusão de transparência do que vemos nos filmes, e em se tratando de documentários, da impressão de realidade que pode parecer imediata, sem intermédios, e que por si

reduz as possibilidades da obra. Essa exposição estabelece a relação entre a especificidade dessa obra e o que os questionamentos e novos arranjos formais presentes nela projetam sobre o campo mais abrangente do cinema documentário. No filme, sobre ele especificamente, revela um tom de descontentamento com a forma como projeto foi pensado e produzido sem êxito. Sobre o filme documentário de forma abrangente, lança e deixa em aberto muitas questões que permeiam o gênero, como a crença a priori depositada sobre um filme quando assim identificado.

INSERT

Considerando esse aspecto de composição formal, Santiago é uma oficina de desconstrução de um filme. Tudo parece ser mostrado. Tudo que certamente não estaria em sua primeira montagem caso chegasse a terminá-la. O plano de apresentação da personagem nos revela essa característica desde o início. E veremos ao longo de todo o filme sequências com repetições sem contes, a voz dos diretores conduzindo a personagem, a personagem indagando os diretores se estava representando bem, claquete, áudio sem imagens; sempre conduzidos pela narração, que tece esses elementos de análise como estratégias de composição de um filme que fala de si além das personagens.

“O filme que eu tentei fazer, há treze anos, era sobre ele”. Se pensarmos bem sobre essa frase também chegaremos a uma síntese de Santiago. O filme não concluído era sobre ele. O filme concluído é sobre quem, ou o que? Santiago não deixa de ser sobre o mordomo da família, mas passa a ser também sobre o próprio cineasta e a construção do filme que agora é levado a termo.

A inter-relação que a estrutura narrativa estabelece entre essas três vertentes de abordagem é tão bem construída a ponto de não dissociarmos tão claramente cada uma delas. A memória do narrador, que costura a descoberta de sua personagem com

o que ela lhe estimula de lembranças pessoais e com o material bruto filmado, cria através desse diálogo polifônico uma atmosfera de melancolia. A expressão de um sentimento originário de recordações de pessoas queridas não mais presentes, da releitura de momentos da própria vida. Mesmo as constatações sobre a relação entre documentarista e personagem, apontam para uma incompreensão do momento de vida da personagem, e da sua expressão decorrente. No material bruto está tudo o que podemos ver de Santiago, e o filme o mostra na dinâmica de auto-representação para a câmera de um documentarista muito conhecido, filho da família que servira por trinta anos. O narrador por sua vez se debruça sobre as imagens numa busca de diálogo íntimo com a personagem, se permitindo interpretar sua expressão e traçar relações com as fontes de inspiração de ambos. Alguns momentos são bem representativos dessa perspectiva da narração. Ao ler trechos dos escritos de Santiago o narrador identifica uma pequena passagem que narra um sonho da personagem. Santiago se imagina membro da nobreza real da França em plena revolução burguesa. O narrador conclui: *Santiago, que podia se imaginar em qualquer época e em qualquer civilização escolhe sonhar que é nobre durante a revolução francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos. Sua imaginação o levava a um mundo mais antigo e menos moderno. Mais europeu e menos sulamericano. A um mundo que julgava melhor. Lutadores de Boxe se tornavam gladiadores romanos. A casa de meu pai, um palácio em Florença.* Ou, quando nos é mostrado trechos do filme *Viagem À Tóquio* (Yasujiro Ozu, 1953), que segundo nos revela a narração foi a principal referência para a composição dos enquadramentos na filmagem de Santiago, acompanhamos as cenas finais com os comentários do narrador. Ele relembra o diálogo entre duas personagens: *A vida não é uma decepção? Sim, ela é...* Sobre essa pequena cena o narrador comenta que: *Acho que é uma resposta que Santiago*

compreenderia. Enquanto viveu ele se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas, como a dança no parque de que gostava tanto. Com elas, quem sabe, pode suportar a melancolia de quem suspeita de que as coisas não fazem mesmo muito sentido.

O final dessa consideração, apresentada como um *Pós Escrito, Edificante* após o “término” do filme a apresentação dos primeiros créditos, é composto com cenas de Santiago, sentado em uma cadeira, fazendo uma coreografia aparentemente desconexa. A trilha final segue seus movimentos após a final da narração. O narrador estabelece uma relação do filme que o inspirou os enquadramentos com a possível compreensão de Santiago sobre a vida. O sentimento de melancolia, que permeia o filme, é identificado na personagem.

A intertextualidade e a construção que parte do imaginário da personagem Santiago revela outros aspectos importantes do filme. Como foi dito anteriormente, a imagem em preto e branco revela uma escolha estética que possivelmente está também relacionada ao universo da personagem título do filme. Porém não apenas a cor da imagem, como a clara distinção entre a forma de mostrar Santiago e a forma de descortinar a casa da Gávea, além de sequências que trazem para primeiro plano a plasticidade da imagem ou apenas o som, sem imagens, também demonstram no filme a clara intenção da construção estética que se apresenta para além do registro factual. São sugestões mais imaginativas, que oras parece querer adentrar o universo da personagem, oras propor uma apreciação da imagem mais pela plasticidade do que pela representação. Dois exemplos são: a inserção de um trecho da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, na interpretação da cantora *Lily Pons*. A sequência começa com Santiago expressando dúvida sobre o quê falar. A voz da direção o conduz. Ele segue narrando com riqueza de detalhes sua vida em Buenos Aires, até citar o concerto em que

conheceu a grande cantora. Ao falar seu nome, começamos a ouvir um trecho da ópera. Vemos Santiago falar, e ouvimos os acordes iniciais da música, até que a imagem interrompe e seguimos apenas com a música, agora com a voz feminina, por mais quarenta segundos. O quadro de Santiago reaparece e ele segue relatando suas experiências.

O outro exemplo são os dois longos planos da “dança das mãos” de Santiago. A sequência começa com a tela preta e a voz do narrador dizendo que Santiago havia pedido para filmar as sua “dança”, e exercitada diariamente. Ao término da narração vemos as mãos da personagem, em close up, destacada em um fundo preto. A luz da cena não é natural. Durante mais de três minutos vemos as mãos da personagem entrarem e saírem de cena no ritmo de uma música cuja sonoridade lembra um órgão barroco.

Outro elemento importante no filme, que parte da expressão de Santiago e dá o tom preponderante do sentimento que o filme evoca é a música. Nos muitos momentos em que o narrador ler trechos dos escritos da personagem percebe-se que seus títulos fazem referencia às designações de andamento da música erudita européia. *Allegro Agitato, Andante Cantábile, Lento Ma Non Troppo*. Santiago os escrevia em relação aos seus ritmos de vida. Na passagem dos quarenta, ou na descoberta da catarata, que revela a velhice. O filme encadeia sua trilha sonora do modo solene como a personagem se porta diante das coisas mais diversas. Arranjos de flores, a música de Beethoven, os próprios escritos, os quadros dispostos no apartamento. A erudição e seu universo aristocrático estimulam a escolha musical, que em alguns momentos dialoga diretamente com a fala da personagem, como na sequência já descrita em que ouvimos trechos da ópera O Barbeiro de Sevilha. O momento final do filme é apresentado a partir justamente do último título descrito:

Lento Ma Non Troppo. O narrador faz considerações sobre ele e revela mais uma vez de forma sutil a busca de compreensão da personagem que conduz o filme e abre suas linhas transversais: *Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou de outra coisa. Eu... não entendi.*

4.1.5 AS PERSONAGENS

Santiago, o mordomo, é um senhor argentino com ascendência italiana que demonstra erudição, fala diversas línguas, toca piano e castanholas, cita diversos livros, pinturas, óperas, concertos, e acima de tudo, escreve sobre a história da aristocracia universal de todos os tempos. , que o narrador nos revela com admiração e respeito, deixando subentendida que essas histórias, escritas em trinta mil páginas por Santiago, são em grande parte fruto de sua imaginação fabulosa. Santiago é uma personagem forte, que vivenciou contextos restritos de uma família aos moldes aristocráticos e significou sua passagem através das fabulas que conheceu e que inventou. O narrador do filme se relaciona com ele de forma solene, buscando entender através da memória e das imagens filmadas os labirintos da personagem. E a partir desse dialogo fala do filme, de si e de sua família. Essa relação de intimidade é dosada pelo viés analítico assumido pelo narrador ao comentar suas escolhas para a realização do filme, e pela busca de compreensão de sua personagem. O modo de construção e apresentação de cada personagem é permeado pela presença das outras a ponto de criar uma interdependência que justifica e fortalece a motivação do filme que enfim chega a termo. O universo aristocrático de Santiago está relacionado à casa da Gávea, onde trabalhou e viveu durante trinta anos, parte deles com a presença do

narrador, o então documentarista João Moreira Salles, filho do dono. O narrador documentarista, muito anos depois de todos terem deixado a casa, filma Santiago para um filme que não conclui, e ao retomar o projeto 13 anos depois, se depara não apenas com sua personagem Santiago e a casa da Gávea, mas com sua própria postura à frente da direção de um projeto, que expõe muito da intimidade de sua família.

A relação que é exposta no filme entre o diretor e a personagem chama atenção por seus contrastes. A condução das cenas e entrevistas e a subserviência de Santiago mostram algo que o narrador vai concluir ser uma insuperável relação hierárquica entre o mordomo e o filho do dono da casa. Não se estabeleceu um diálogo entre documentarista e personagem, mas sim entre patrão e empregado, que segundo análise do narrador é expressa não apenas na forma como Santiago é cortado em suas tentativas de fala espontânea e reconduzido a encenar a determinação do diretor, mas também pela escolha distanciada de composição dos quadros, inspirados nos “enquadramentos severos” do cineasta japonês Ozu. Por outro lado, a forma como o diretor se reporta a sua personagem agora, o cuidado na análise de sua expressão, a utilização de suas referências musicais e filmicas na construção do filme, o respeito com seu universo particular é evidenciado na maneira solene como o próprio filme é construído.

Essa característica da obra está expressa em como o narrador apresenta e analisa o que vemos. A casa presente no filme é de sua família, onde ele e os irmãos viveram a infância e adolescência. Santiago nos é apresentado por seu olhar íntimo, de quem conviveu muitos anos e pode falar dele ao relatar suas lembranças. Um momento claro dessa relação é mostrado logo após os nove minutos iniciais. O narrador recorda uma história que é compartilhada por ele e Santiago. Ele nos diz: “Me lembro que certo dia, meus pais saíram e disseram a Santiago que iam jantar

fora, que ele podia fechar a casa e se recolher. Eu era menino, dormia cedo. Por volta da meia noite, acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano que ficava no início dessa galeria, que agora me dou conta, talvez devesse ter filmado à noite. Me levantei. Na ponta dos pés fui até lá. A casa estava escura. Quando cheguei no salão, vi que era Santiago. Ele usava um fraque que vestia nos dias de grandes festas. Não me espantei com a música. Não era raro ver Santiago ao piano. Me espantei com o fraque. Perguntei: por que essa roupa, Santiago? E ele respondeu apenas: por que é Beethoven, meu filho”.

A sequência começa com planos fixos de detalhes internos da casa. Inicia-se um travelling no momento em que o narrador nos indica a galeria onde ficava o piano, e ao chegar ao local de sua descoberta a tela fica preta e ouvimos apenas a narração reproduzir a resposta de Santiago. Nesse trecho o narrador nos conta algo de sua infância cujo personagem principal é o mordomo, analisando a postura dele em se portar daquela maneira. Ao fim da sequência, como uma transição para retornarmos ao apartamento do mordomo, o narrador comenta a lembrança, se questionando se esse relato estaria no filme que não foi concluído. Avalia que talvez estivesse por achar naquele momento que se tratava de uma história que dizia respeito apenas ao mordomo, mas que agora a insere no filme por saber que ela diz respeito também a ele. Uma mesma cena que possivelmente estaria em dois filmes distintos, com propósitos também distintos.

A personagem do narrador está presente no filme de três maneiras, em dois tempos distintos. Enquanto documentarista, que retrabalha filmagens de um antigo projeto inconcluso e analisa sua concepção ao idealizar e dirigir tal projeto. Como testemunha da personagem que nomeia o filme que agora conclui. E enquanto diretor no momento da filmagem. A análise sobre o próprio fazer varia entre o

questionamento sobre o impulso de manipular exaustivamente os elementos a sua disposição para a elaboração do filme, e a pouca sensibilidade para perceber sua personagem e dar vazão a sua espontaneidade. Enquanto testemunha, vincula sua vivência na casa da Gávea à vivência com Santiago. Durante toda sua estadia Santiago esteve lá. As memórias do lugar e da personagem se confundem. O narrador revive suas lembranças de juventude relembrando de Santiago. Essas três instâncias presentes no filme: o falar da própria construção, de si e da personagem; ganham força quando quase não distinguimos bem seus contornos. À medida que o filme avança, os comentários do narrador sobre Santiago se voltam também para si. Ao mostrar o filme predileto do mordomo, A Roda da Fortuna, o narrador nos diz que o mostra por representar para si uma metáfora das transformações sutis de sua própria vida. A transformação de ter saído de casa, da casa da Gávea, onde se iniciou o filme e para onde voltamos agora, acompanhados do comentário: *gostaria que essa história fosse de meus pais e meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai: dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com maus irmãos. Será, um dia, pé de silêncio, junto ao rio de minha infância. E ainda: no orvalho do jardim, cresce um Pau Brasil. Pena, eu lá não brinco mais.*

João Salles, a quem identificamos como narrador mesmo que a voz que ouvimos seja de seu irmão Pedro Salles, se vale de muitas referências para construir seu filme, e consegue tecer um quadro reflexivo e autobiográfico bastante complexo. Ao iniciar seu movimento de término da obra cita Herzog que lhe vale no filme por dizer que “muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto. O que acontece

fortuitamente antes e depois da ação. São as esperas, os tempos mortos, os momentos em que quase nada acontece”. Uma referência clara do que aqui é chamado de acaso.

4.1.6 CONCLUSÃO

A narração em Santiago está muito distante de cumprir a função que comumente vemos nos documentários expositivos, segundo classificação de Bill Nichols. Aqui não há uma construção retórica de persuasão que se vale das imagens como mecanismo de reforçar ou mesmo comprovar o que nos é dito. Em Santiago a narração é responsável pelo forte teor reflexivo e autobiográfico como é construído o filme. Sem ela dificilmente saberíamos do dilema vivido pelo autor ao tentar concluir sua obra no momento em que ela foi iniciada. Nem de sua relação com a personagem que dá título ao filme. Menos ainda sobre seus questionamentos acerca das escolhas de direção que adotou na época e que agora nos revela equivocadas.

A construção do que é mostrado com o que é ouvido não resulta em redundância. Ao menos desnecessária. Os comentários do narrador complementam as aparições da personagem, a envolve de novos significados, de novas possibilidades de leitura, provenientes justamente da perspectiva analítica como se apresenta. E quando, por exemplo, nos mostra trechos das páginas escritas por Santiago ao mesmo tempo em que narra o que está escrito o faz mais para que vejamos a obra tão enigmática de sua personagem, escrita de forma grandiloqüente e obsessivamente organizada, do que para que tenhamos certeza de que diz a verdade. Ao contrário das regularidades encontradas nos modos de representação esquematizados por Nichols, Santiago, é um filme cujo caráter reflexivo e autobiográfico está expresso por um elemento tradicionalmente utilizado pelo modo expositivo. O ato de desnudar a cena,

característico do modo reflexivo aqui não parte de uma postura no ato da filmagem que posteriormente será valorizada na edição e montagem do filme. Também não encontramos a presença física do diretor na construção da trama do filme, a partir de alguma proposição ou vivência que o envolva subjetivamente, como mais frequentemente encontramos nos documentários autobiográficos. O traçado de composição de Santiago é bastante específico. Sua motivação inicial, dar um destino a um material filmado há treze anos, poderia ter resultado em filmes muito diversos. Mas tal como apreciamos, o Santiago efetivamente realizado constrói uma transversalidade que envolve o falar da construção do próprio filme, com as muitas implicações que pode ter a feitura de um filme documentário, envolve o falar da personagem que dá título a obra, com a mesma reverência e solenidade com que a personagem cuidava de seu universo particular, além do falar de si ao se lembrar dos momentos que compartilhou com Santiago, o motivo principal de tudo isso.

Em Santiago a exposição do elemento de indeterminação também é bastante específico. Difere completamente, por exemplo, das primeiras experiências identificadas no novo documentário dos anos sessenta. Aqui o desvelo da construção do filme não está num planejamento, ou na postura do documentarista diante de sua personagem ou contexto, como se problematizou no capítulo um. Em Santiago a busca pelo acaso se dá pela exposição do que seria sobra de filmagem no projeto inicial, e que agora, retrabalhado a partir de uma outra perspectiva, assume uma função importante no percurso de questionamentos do narrador, e acima de tudo, serve para que vejamos mais a personagem. A memória avocada no filme se coloca numa encruzilhada. As lembranças partem dos irmãos e do cineasta, e o registro visual é o que foi filmado. Da forma como foi filmado. O sentimento de melancolia construído no filme, que nasce da constatação de que não podemos voltar no tempo,

reviver conscientemente o que se passou, se expressa também pela impossibilidade de filmar novamente a personagem. No final do filme, uma das sequências mais emblemáticas, expõe com grande pesar essa impossibilidade. O narrador nos diz, depois de mostrar mais uma sequência em que dirige repetidas vezes Santiago interpretando um texto: *...e no fim, quando Santiago tentou me falar do lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera*. Mais um vez no filme é utilizada a tela preta para que ouçamos apenas o áudio. Dessa vez ouvimos Santiago chamar a atenção do diretor. Ele demonstra ansiedade, e tenta mesmo sem ser atendido, começar seu relato. Ele diz: eu pertencesco a um núcleo, a um grupo de seres malditos... O diretor mais uma vez diz não à tentativa de sua personagem, e depois de um breve instante pede para que Santiago conte uma história banal. O aspecto de imprevisibilidade da cena está unicamente no áudio. A personagem apenas volta a ficar aparente quando volta a relatar o que pede o diretor.

A constatação do narrador mais uma vez ressalta a dimensão que uma postura diferente na condução da obra poderia resultar. Uma postura que permitisse ao personagem se expressar, assumir uma condição essencial no desenvolvimento do filme. Ser o elemento guia de continua transformação pela sua expressão espontânea. Não houve um direcionamento para captar as imprevisibilidades do real em Santiago. Mas a reconstrução do filme, treze anos depois, consegue de maneira bastante diversificada e bem construída mostrar a riqueza do que não se tem total controle e não se pode repetir.

4.2 O FIM E O PRINCÍPIO – DIDATISMO E ACOMODAÇÃO DO ACASO

O filme do cineasta Eduardo Coutinho, produzido no ano de 2005, num pequeno povoado sertanejo do estado da Paraíba não é, certamente, um de seus filmes mais emblemáticos. Seu percurso enquanto documentarista demonstra uma escolha estilística que dialoga diretamente com algumas das novidades experimentadas por Rouch e Morin em *Crônica de Um Verão*, e que acabaram por se tornar as grandes marcas do cinema verdade proposto por eles. *Cabra Marcado par Morrer*, *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Máster*, são alguns dos filmes do cineasta que trazem a reflexividade e o desvelo da cena como características. Outro traço forte, também de influência francesa, é a exploração da fala das personagens na construção de seus filmes. Exceto *Cabra Marcado Para Morrer*, que é fruto de uma circunstância bastante peculiar e específica, os outros filmes citados, assim como *O Fim e O Princípio*, demonstram motivações temáticas diferentes, resolvidas formalmente de modo bastante similar. Isso significa dizer que qualquer desses filmes poderiam ser analisados sob a perspectiva de programas poéticos que se possibilitam aberturas ao indeterminado, ao espontâneo, ao imprevisível.

Santo Forte mostra através da fala de moradores da favela Vila Parque da Cidade, Rio de Janeiro, as relações entre a religiosidade e o cotidiano dessas pessoas. *Babilônia 2000* é feito no morro de Donas Marta, Rio de Janeiro, sem um tema dominante, mas se valendo da atmosfera criada com a expectativa da chegada do ano 2000, e explorando com isso também o cotidiano a partir do depoimento de diversos moradores. *Edifício Máster* se passa todo dentro de um antigo prédio do bairro de Copacabana no Rio de Janeiro e mostra principalmente a diversidade de pessoas que moram ali, além de contextualizar o conjunto habitacional a partir de algumas das histórias coletivas. Em todos esses filmes teremos a presença do diretor interagindo com as diversas personagens tanto de forma aparente na cena como através de sua voz

conduzindo as entrevistas. A continuidade da fala tanto da personagem como do próprio cineasta, assim como identificado em *Crônica de Um Verão*, conferem às cenas uma autenticidade proveniente da expressão das personagens, de como elas reagem as provocações do cineasta. Possivelmente o filme *Edifício Máster* seja o mais emblemático, dentre os três, justamente pela força e dramaticidade dos depoimentos captados por Coutinho. Então, qual a justificativa de ser *O Fim e o Princípio* o filme do cineasta presente no corpus de análise? Os motivos são alguns e se situam dentro e fora do filme.

O Fim e o Princípio é um filme que se aproxima das experiências anteriores do cineasta, parece ser mais radical por sua declarada indefinição de tema, de personagem, de local específico, mas que não alcança a força de obras anteriores possivelmente pelo aspecto que lhe confere maior radicalidade de proposta. O elemento externo ao filme utilizado como contraposição entre o argumento de *O Fim e o Princípio*, que aponta para uma liberdade extrema na condução do projeto, e a possível fragilidade do que é mais característicos em outras obras do cineasta se deve pelo maior conhecimento que se tem dos métodos do Coutinho entre estudiosos e realizadores da área.

Eduardo Coutinho é também conhecido pela comparação freqüente feita entre sua forma de conduzir e expor as entrevistas que compõe prioritariamente seus filmes com métodos psicanalíticos de estímulo à expressão do que parece ser mais caro às pessoas. Essa capacidade do cineasta, utilizada com grande êxito em *Edifício Máster*, é atribuída a um método controverso de conduzir suas produções. Antes da ida do cineasta à campo, ao encontro com suas personagens, uma equipe incorporada ao filme faz entrevistas prévias com as pessoas da localidade onde se pretende realizar o filme. Apenas a partir do conhecimento prévio das pessoas através dessas filmagens

preliminares, o cineasta seleciona, marca, e efetivamente as entrevistas para o filme. Esse procedimento, utilizado com maior sistemática justamente no filme *Edifício Máster* viria de encontro a uma proposta que desse maior vazão ao acaso. Porém, a maneira de condução e exposição das conversas, e a continuidade de chegada e saída dos apartamentos, incorporando o que seriam mais facilmente identificadas como imagens de bastidores, com a presença da equipe se deslocando entre as entrevistas, sobrepõe esse aspecto da produção e cria no filme justamente a ambiência de que o filme foi sendo construído a partir do que a fluidez ou contratempo dos contextos e as vicissitudes das personagens sugeriam. Em *O Fim e O Princípio* teremos uma valorização um pouco maior do percurso de chegada nos lugares do filme, mas não teremos a mesma força e o mesmo tratamento formal das entrevistas como vemos nos filmes mais importantes do diretor.

4.2.1 ANTINOMIA DA OBRA, CONFORMAÇÃO DO ACASO

No primeiro capítulo dessa pesquisa, ao confrontar a perspectiva do acaso na construção de uma obra documental, identificamos o que Pareyson classifica como antinomia do processo formativo de uma obra de arte. Por um lado ações conformadoras, por outro liberdade de escolhas. A obra como princípio e fim do ato de composição. O que o filme de Eduardo Coutinho evidencia é justamente os percursos conformadores do que inicialmente parece puro acaso. Mais do que em suas outras obras, que também se voltam claramente para estruturas abertas às imprevisibilidades, *O Fim e O Princípio* traz como argumento, exposto no início de sua narrativa, a busca por fazer um documentário sem muitos elementos norteadores. Assim nos apresenta seu filme, em voz off, o cineasta:

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

O plano se inicia com a imagem de uma estrada, vista pela janela de um carro. Antes da locução, um lettering nos indica São João do Rio do Peixe: Sertão da Paraíba. Ao falar da procura que talvez o filme se torne, a imagem sem cortes se volta para dentro do carro, onde vemos possivelmente a equipe do filme. Um corte volta a mostrar a imagem externa do carro. Agora vemos uma pequena cidade. A locução continua:

Nossa única pesquisa prévia foi de hospedagem. Segundo um guia turístico, em São João do Rio do Peixe havia um bom hotel. Por isso iniciamos nossa busca nesse município. A noite anterior ao início das filmagens, a diretora de produção Raquel Zangrandi, fez contato no próprio hotel para tentar localizar um agente da Pastoral da Criança. E agente sabia que pela força de seu trabalho. Devia conhecer bem todos os povoados e sítios do município.

Uma pequena pausa na locução. Um novo corte, e vemos um estrada de barro margeadas por cercas de arame farpado. A locução reinicia:

Foi assim que Raquel chegou ao nome de Rosilene Batista, a Rosa, que morava no sítio Araçás, à seis quilômetros da cidade. Agente chegou lá sem avisar por que o sítio não tinha telefone.

A partir daí acompanharemos o primeiro contato do cineasta com Rosa, na varanda de uma casa, junto com outras tantas pessoas de sua família e da equipe de

filmagem. Ele explica um pouco do que a locução já nos antecipara. Lugarejos e pessoas que contem suas histórias. Histórias de como se vive e como se vivia no sertão. Ao ouvir esses objetivos Rosa se volta para a senhora bastante idosa que também está sentada à varanda. Um corte na conversa geral na varanda e vemos Rosa começar uma entrevista com sua avó Zefinha. A sequência vista com cuidado nos revela já de início a estrutura do filme e o jogo estabelecido entre a espontaneidade do acaso e a conformação do que já parecia estar determinado na abertura propositiva que o argumento do filme expõe. Vejamos:

INSERT

O percurso de chegada, a apresentação da equipe e dos objetivos dessa presença inusitada e uma entrevista com uma senhora idosa abordando temas variados. Nessa sequência conhecemos Rosa, a pessoa que guiará os passos do filme pelo povoado sertanejo, que foi achada por um recorte inicial dita na locução de abertura do filme. Toda a construção da cena ressalta a busca de realização de um filme, ou de algum filme que vai sendo feito ao longo da busca. A chegada da equipe à casa de Rosa. A arrumação da varanda para o acolhimento dos visitantes inesperados, e a condução de uma entrevista que a própria Rosa sugere ao conhecer o motivo daquela visita. A entrevista em particular revela essa acomodação, anunciada no subtítulo. Rosa se volta para a avó, e o que vemos é uma pequena entrevista com algumas cortes que dão sentido de continuidade a algo que visto com mais cuidado, demonstra uma direção da personagem que espontaneamente se propõe fazer o papel do diretor/personagem, como Coutinho se apresenta em seus filmes. A incorporação dessa postura será importante para o filme. Rosa será a guia necessária para que o filme seja possível. Ela acompanhará a equipe a fará as apresentações entre a equipe de filmagem e os moradores mais velhos da comunidade em que mora. Nesse

primeiro momento ela conduz a entrevista. São quatro planos que compõe esse momento. No primeiro Rosa pede à avó que conte “mais ou menos” como foi a vida desde criança até os dias de hoje. O segundo plano é um ajuste na fala de Zefinha, dando continuidade ao assunto iniciado no início de seu depoimento. No terceiro plano Rosa pergunta sobre como eram as rezas que ela fazia. E no quarto e último plano Rosa com um ramo de folhas na mão pede para que, falando alto, sua avó a reze naquele momento.

Antes porém, da locação ser definida, a comunidade de Araçás, ainda nas sequências iniciais que compões apresentação do filme, teremos a tentativa, também exposta no filme, de visitação a outras comunidade vizinhas com a presença de Rosa intermediando os diálogos para a filmagem. Depois da reza, vemos Rosa num ônibus sendo interrogada por Coutinho. Ela explica o roteiro de localidades escolhidas para a pesquisa do cineasta. Ao chegarmos em Riachão, lugarejo que Rosa acaba de descrever, vemos uma casa e ouvimos a voz do cineasta perguntando à sua guia se ela já sabe o que vai falar. Rosa vai à casa de seus conhecidos e assume bem seu papel no filme, apresentando o “filme” assim como provavelmente faz com os conteúdos apresentados em sala de aula. Professora, além de agente da Pastoral da Criança, é uma de suas atividades. Após algumas visitas, a locução de Coutinho reaparece fazendo seu último comentário, definidor de onde o filme será rodado, expondo os motivos da escolha. Assim nos é compartilhada essa decisão:

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

A introdução de O Fim e o Princípio mostra a definição do que será o filme. Não apenas em suas resoluções formais, mas na busca em expor e dar um rumo a uma proposta de composição que aparentemente se abre indefinidamente ao desconhecido. Porém, o que nos é dito pela locução, e pelo diretor enquanto personagem do próprio filme, e pela forma como a edição suaviza as definições que vão sendo assumidas ao longo do processo, evidencia as predisposições que caminham paralelamente às descobertas do cineasta em cena. A locação do filme, “sem pesquisa prévia”, como nos é dito, segue já um recorte suficiente para as outras proposições da obra. Um lugarejo, ou lugarejos, do interior da Paraíba. Pequenas comunidades sertanejas, que podem mostrar singularidades mais acentuadas num olhar verticalizado, mas da forma horizontal como propõe o filme qualquer uma delas se torna uma locação possível. Quanto às outras proposições: ouvir histórias da vida no sertão de antes e de agora e, mais um elemento preponderante, de forma íntima. A intimidade é possibilitada por Rosa, e certamente determina que o percurso do filme seja todo centrado na comunidade onde “sua família vive a mais de um século”. A longevidade temporal culmina na escolha de senhores e senhoras idosos para contarem suas histórias de vida. Essa escolha, mais do que o fato de ser no sertão, dá o tom do filme. Os assuntos são direcionados a partir do universo de pessoas idosas. Como foi a vida, como foi o trabalho, o casamento, filhos e, principalmente, o medo ou não da morte, são evocado por Coutinho nas conversas que estimula em cada casa do povoado.

Entre a apresentação, com a definição do lugar e a exposições das linhas que organizam a produção, a as visitas, Coutinho pede para que Rosa desenhe um mapa da comunidade. Rosa, não apenas desenha o mapa indicando a localidade de cada casa, como situa e traz um pouco de informação de cada morador que conheceremos ao longo do filme. A relação que é estabelecida entre Coutinho e Rosa é um dos pontos

importantes do filme. Ela incorpora com bastante naturalidade o papel de mediadora, muitas vezes assumindo a condução das entrevistas. Rosa está sempre à frente na chegada das casas, que é mostrado com regularidade entre duas ou três entrevistas. Courinho faz questão de mostrar no filme, momentos em que cumplicia com Rosa o direcionamento do filme. Essa proximidade está presente em comentários que apenas ouvimos, como no momento em que o grupo faz a visita aos outros povoados na introdução do filme, ou quando Coutinho pede a Rosa para que faça a apresentação da equipe e dos objetivos da visita, iniciando a conversa.

A divisão do filme, seu ritmo, é bastante regular. A narrativa é conduzida pelas vistas, que seguem uma ordem aleatória. Não há no encadeamento de cada sequência uma motivação temática, ou uma continuidade necessária da ação. O tempo na narrativa não sofre compressões ou dilatações, e também não é utilizado qualquer elemento externo às gravações. Acompanhamos no decorrer do filme conjuntos de conversas gravadas, que são recortadas por momentos de cotidiano da cidade. Uma senhora tecendo um fio, uma pequena procissão, um vaqueiro conduzindo o gado. Os planos de chegada nas casas também seguem uma regularidade, introduzindo sempre um conjunto de conversas. Na primeira delas vemos Rosa chegar a casa e fazer como já descrito as apresentações, nas outras duas ou três conversas que se seguem o corte as aproxima.

Há uma gradação entre o que é mostrado nos percursos de chegada em cada casa, o que revela uma preocupação na representação da busca de construção de um filme e o acordo necessário que existe com as personagens, que nesse caso são filmadas antes de saberem do que se trata a presença das pessoas desconhecidas que chegam à suas portas. As primeiras visitas são mostradas mais detalhadamente, com planos mais extensos, acentuado o caráter de descoberta mútua. Em dois momentos

acompanhamos inclusive a recusa inicial de duas personagens em compartilhar da experiência proposta pelos visitantes. Vejamos como é construída a sequência da primeira moradora que conhecemos após as apresentações iniciais do filme.

INSERT

Um único plano sequência de dois minutos de duração mostra todo o procedimento prévio à entrevista com Dona Mariquinha. A imagem acompanha Rosa, que conduz toda a ação, até o momento em que, no segundo plano sequência, vemos a personagem sentada, conversando com Coutinho, também apresentado por Rosa no momento logo anterior.

Essa é uma maneira de valorizar o argumento do filme, expresso nas cenas iniciais. Uma abordagem tradicional, sem a presença do cineasta na cena, sem a exposição do processo de chegada e descoberta entre personagens, moradores e cineasta, apenas com as falas selecionadas, impossibilitaria a proposta de indefinição que guia a obra. O filme, como se anuncia, parece querer com seu recorte pouco definido uma experiência ousada de elaboração, que poderia se reduzir, ou ser construído sobre, a própria busca de um lugar inexistente ou inacessível. Mas o que vemos em *O Fim e O Princípio* é um filme leve, que trata de amenidades e se preocupa em mostrar o respeito e os resultados de uma vivência possível dentro dos limites que o filme se coloca.

4.2.2 UMA VIVÊNCIA AO DEUS DARÁ

O Fim e O Princípio parte do acaso, da indeterminação, como motivo de elaboração e parece se situar entre duas tendências do documentário. Uma delas, conhecida como filme de dispositivo, assume um recorte ou missão inicial e parte

para a resolução de um problema ou para a vivência de uma circunstância específica e artificial cujo resultado é a obra. O documentário de Coutinho assume como dispositivo, mesmo que não tão evidente, uma viagem a um lugar desconhecido com algumas idéias norteadoras. Mas que o próprio cineasta admite serem vagas o suficiente para que o filme se torne talvez apenas a busca, sem resultados. Por outro lado, a forma como o filme efetivamente é feito remete a um outro tipo de experiência documental que envolve a imersão do cineasta no contexto em que o filme se passa. Nesse caso a intimidade e o respeito são conquistados com o tempo da vivência anterior ao filme, e a obra se volta realmente para as relações cotidianas, ou para aspectos da convivência de grupos ou comunidades específicas. Um modo com viés ou mesmo método antropológico.

No caso específico do documentário *O Fim e O Princípio*, há uma expectativa criada pela introdução de que haja uma tensão sobre os rumos que a obra pode ganhar, característico dos filmes de dispositivo, e ao se configurar ou se resolver o destino, traçado no mapa feito por Rosa, o filme passa a mostrar a construção de relações afetivas pelo encontro inusitado entre personagens. Um sentimento pueril perpassa a abordagem dos senhores e senhoras da comunidade de Araçás, e a afetividade e intimidade desejadas vão se construindo no curto tempo que se tem para as filmagens. Curto, considerando um padrão etnográfico de construção fílmica. O filme termina depois das muitas visitas e alguns retornos a algumas personagens, com a imagem da sala da casa de Rosa. Primeiro os homens almoçam, Rosa está sentada no chão alimentando uma criança. Depois as mulheres da casa na mesma mesa almoçam. A refeição termina e uma senhora recolhe os talheres... Uma final qualquer, para uma experiência da banalidade do cotidiano de uma pequena comunidade. Coutinho traçou

como norte ouvir histórias em lugarejos do sertão paraibano e de certa forma conseguiu.

4.2.3 PRINCÍPIO E FIM DO ACASO

As estratégias de construção de o fim e o princípio apontam desde o início para uma abertura ao acaso. O argumento do filme é justamente não ter determinações prévias, apesar de elas existirem e conduzirem efetivamente a narrativa. Porém, mesmo não havendo, como quer o cineasta, uma completa indefinição do que será o filme, o que é mostrado e como é mostrado continua situando nossa experiência dentro de uma dinâmica que a todo tempo se volta para nos dizer como é espontâneo e autêntico o que vemos.

A presença de Coutinho no filme, sendo visto e ouvido, é uma constante em sua obra. Perpassa sua experiência enquanto documentarista que assume claramente a influência do cinema verdade. Porém aqui há uma diferença, que por um lado é fruto de um diálogo sincero com o que propõe com o fim e o princípio, e por outro ameniza uma característica forte em seus filmes de maior expressão, que está na tensão dramática dos depoimentos.

O filme deixa bastante claro o jogo entre uma contradição entre a aparente radicalidade no se deixar conduzir pelo contexto e construção de uma narrativa regular, sem tensões, inversões ou surpresas. O acaso cumpre pelo menos duas funções em o fim e o princípio. Uma é legitimar a ousadia da construção de uma obra lançada à própria sorte. Outra é a que efetivamente vemos com os elementos mais recorrentes em filmes que apostam em elementos de acaso na própria construção:

reflexividade e cumplicidade com o espectador ao revelar na cena seus mecanismos de elaboração.

5. CONCLUSÃO

O presente estudo foi desenvolvido a partir de uma constatação e alguns objetivos. A constatação foi a de que há no discurso sobre o documentário uma recorrência em afirmar que o filme do gênero, ou a riqueza que ele potencializa, acolhe em seu processo de feitura as imprevisibilidades da realidade que aborda. Daí, uma primeira questão foi elaborada para problematizar a relação do que concebido sobre para um filme e o que o próprio filme pode expressar. É possível se falar em imprevisibilidade, ou espontaneidade, ou indeterminação em um documentário, ou esses valores mesmo que assumidos no projeto não se materializam na obra?

Um dos objetivos que também está subjacente na elaboração da questão primeira, além da constatação acima, é o deslocamento do objeto de pesquisa, o filme documentário, de alguns lugares-comum de discussão que permeiam a história do gênero. O esforço foi feito para que pensássemos os mecanismos de análise interna da obra aplicadas ao documentário, que tradicionalmente estimula um debate maior sobre os aspectos contextuais, deixando em segundo plano os aspectos formais.

A discussão em torno do processo artístico e da leitura da obra de arte do filósofo Luigi Pareyson, aliado aos conceitos de Umberto Eco de leitor e autor modelo, que reforçam a idéia de legalidade interna da obra e da presença ativa do leitor possível na feitura e no consumo da obra foram de grande importância para entendermos a utilização de mecanismos de composição que possibilitem a emergência no plano formal dos aspectos de imprevisibilidades que na pesquisa são abrangidos para o termo acaso. Tais concepções também induzem à postura de assumir a obra como início e fim dos estímulos necessários para sua fruição e análise. Postura que é compatível com as dinâmicas do Laboratório de Análise Fílmica, grupo

de pesquisa onde foi construída essa pesquisa. A perspectiva de análise fílmica parte da metodologia desenvolvida pelo pesquisador Wilson Gomes através da leitura da Poética aristotélica, pensada e problematizada para o cinema. Um dos princípios norteadores da metodologia são os efeitos estimulados pela obra através de estratégias reveladas em sua composição. Passa-se então de um pólo a outro da esfera cinematográfico. De um lado temos falas, escritos, comentários sobre o fenômeno da indeterminação e imprevisibilidade, do outro o filme e seu impacto, seus estímulos, conflagrados na recepção, no espectador. Esse deslocamento se mostrou fértil por trazer o foco essencialmente para o filme, para o que os diferentes modos de composição do documentário, para além da própria realidade que estava ou não lá, antes do filme, nos estimulam e conformam nossa relação com as obras.

As concepções sobre estilo formam nesse trabalho uma tentativa de fundamentar a chave analítica para os modos específicos, que tanto podem pender para uma regularidade de gênero, subgêneros, ou modos de representação como denominou Bill Nichols. Ou pode apontar para traços autorais caso o estudo aponta para essa perspectiva. Essa aplicação não é exatamente uma novidade no campo do cinema documentário. O conceito de Voz, desenvolvida por Nichols, parte da idéia de estilo, especificando-o para o gênero a partir do referencial da retórica. A discussão entre o novo conceito engendrado pelo autor e as concepções mais ou menos abrangentes de estilo de Pareyson, Eco, e Bordwell, no caso desse último pensado especificamente para o cinema de ficção, estimulou a questão sobre a real especificidade e necessidade de criação de um novo conceito para abordar o estilo no documentário. O conceito de voz parece se fundar na diferença de efeitos que os filmes documentários suscitam por conta da premissa de estarem expondo pessoas e contexto reais. Essa diferença justificaria a criação de um novo conceito tão próximo

de idéias já formuladas sobre o estilo? O presente trabalho não se pretendeu a responder, mas optou pelas formulações mais abrangentes de estilo, aplicadas aos modos do documentário.

As poéticas da Obra Aberta de Umberto Eco situam as obras documentais que se lançam ao acaso dentro de um contexto maior da arte contemporânea, cujo impulso, que se materializa de inúmeras maneiras nas diferentes linguagens artísticas, parte da idéia de interpretação ativa do leitor, que efetiva a obra. As obras abertas trazem ao leitor a necessidade de completar seus arranjos, assumem a recepção como parte integrante do processo de criação, e se tornam menos determinadas, menos pedagógicas. O apelo às imprevisibilidades da realidade no documentário revela esse mesmo impulso de criação mais sugestiva do que evidente, convocando o espectador a uma postura de diálogo, de confrontação, de fruição, e não de assimilação de conteúdos.

O olhar focado nas composições documentais revela a presença de vários aspectos do que a pesquisa generaliza como acaso. E o novo documentário dos anos sessentas através do Cinema Verdade e do Cinema Direto demarca o início da presença desses elementos nos filme. Um dado interessante é como esse apelo se materializa já de forma variada nas experiências cinematográficas desse período. Em um caso serve para afirmar a não intervenção a uma suposta realidade que aconteceria tal qual mesmo que não fosse registrada, De outro fundamente a precipitação de realidades que apenas o cinema poderia criar. Esse momento emblemático se torna um prisma da produção documental subsequente, com avanços, abrangências e complexificações. Mas, o apelo e a presença do acaso no filme não mais saíram do espectro desse campo de expressão. E o que podemos ver atualmente são modos bastante variados de composição documental que se relacionam com as

imprevisibilidades e indeterminações de outra forma, não mais vinculados a uma discussão sobre o caráter da realidade exposta no filme. Mas nas muitas aberturas que o encontro com o outro, que pode ser o próprio filme ou o próprio autor, permite ao cinema documentário.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, José Carlos. Objetivo Subjetivo. In: **Cinemais n° 8**. Rio de Janeiro. 1997(pp. 133-162).

BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Nova York, Oxford University Press, 1993.

BORDWELL, David. Principles of Narration. In: **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press. 1985. (PP. 48-62)

BURCH, Noel. Funções do Acaso. In: **Práxis do Cinema**. São Paulo: perspectiva. 2006.

CARROLL, Noel. Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional**. vol.2 São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 69-104.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o Risco do Real. In **Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: 2008(pp.169-1178).

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Obra Aberta : forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1976

_____. Sobre o estilo. In: **Ensaio Sobre a Literatura**. Rio de Janeiro São Paulo: Editora Record. 2003. (PP. 151-166).

GOMES, Wilson. Estratégias de produção do encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. **Textos de cultura e comunicação**. Salvador, n.35, 1996 (p. 99-125).

_____. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. **Significação**. Curitiba, v.21, n.1, 2004^a (p. 85-106)

_____. Princípios da poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, Miguel;
GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain (Orgs.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004b (p. 93-125).

NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

_____. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ, 1993.

RAMOS, Fernão Pessoa. O documentário novo (1961-1965): o cinema direto no Brasil. In: **Mas Afinal... O Que É Mesmo Documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. (PP. 269-329).

RENOV, Michael. Toward a Poetics of Documentary. In **Theorising Documentary**. New York: Routledge, 1993(pp.12-36).

SALLES, João Moreira. **O Elogio do Racato**. In: criticos.com.br/nem/artigos/critica

OMAR, Arthur. O Anti-Documentário provisoriamente. In **Cinemas**, nº8, 1997.

WINSTON, Brian. **Claiming the Real. The Grisornian Documentary and its Legitimaitons**. London: British Film Institute, 1995, pp.148-204.