

Capítulo 1 - Cineasta como Conquistador.

[*Fade in*] Plano da janela de um carro, ônibus ou van. Vemos parte da estrada, uma cerca e uma vegetação de seca. Uma motocicleta passa em sentido contrário. Surge um letreiro na imagem: São João do Rio do Peixe, e logo em baixo: Sertão da Paraíba. O letreiro desaparece, e uma voz rouca, depois identificada como do próprio Eduardo Coutinho, relata:

Coutinho

Vimos à Paraíba pra tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite.

Esta é a primeira cena do filme *O fim e o princípio*, e revela a atitude que queremos pesquisar: a possibilidade de representação do homem comum; a busca de si mesmo pela alteridade. Esse movimento de diferenciação entre o “eu” documentarista e o outro, aquilo que é representado, parece óbvio a princípio, fruto mesmo da condição humana de apreensão do mundo. Esta diferenciação possui, no entanto, diversos modos de abordagem pelos diretores cinematográficos, diferentes atitudes, visões cinematográficas divergentes que implicam, necessariamente, diferentes conceitos sobre como tratar a imagem.

As questões que nos interessam se entrelaçam com a questão de autores como Jean-Claude Bernadet e Bill Nichols; surgem da leitura de suas obras, mas também surgem da nossa prática como editor de imagens, principalmente de documentários. A nossa prática como editor de imagens sempre impõe pensar nas diferentes atitudes no que tange a representação do outro; como ao criar um filme, todas as escolhas que tomamos revelam graus diferentes de poder, de dominação sobre o gesto, sobre a fala, sobre a memória dos outros. O enfoque deste trabalho, então, visa a entender como essas diferentes atitudes de nós, cineastas, refletem graus diferentes de poder sobre a imagem, ou ainda, a maior ou menor abstração no trato com a imagem. Por isso, trabalhamos com a idéia da descoberta ou conquista que o documentarista faz do sujeito/objeto representado, no caso, o homem comum.

Jean-Claude Bernadet fez um apanhado sobre essas diferentes formas de abordagem em *Cineastas e as imagens do povo* (2005). Bernadet analisou filmes brasileiros, de longa e curta duração, e indicou diversas formas de organização do

filme, feitas pelos cineastas brasileiros entre as décadas de 60 e 80. Mostrou as diferentes maneiras de aproximação do cineasta com o “povo”. O teórico delimita, por exemplo, aquilo que ele chama de a forma sociológica de organização do filme, e a partir daí mostra mudanças das posturas dos diretores, em relação a este modelo. Na forma sociológica, vários procedimentos procuram validar a tese do cineasta, como por exemplo: 1) o uso do locutor em voz *off*, ou seja, narração que induz a interpretação do espectador, explicando uma seqüência de imagens e direcionando-as; 2) o uso de perguntas a pessoas anônimas, procedimento usualmente denominado, no meio da produção audiovisual, de povo-fala. Busca-se imprimir uma opinião geral sobre um assunto, que parte da curiosidade do cineasta. O entrevistado só fala quando perguntado pelo cineasta e sobre um tema específico. Assim, o anônimo, particular, aparece como a opinião geral que confirma a questão colocada pelo cineasta; 3) uso de estatísticas e informações sobre aqueles que são representados, mas que não têm conhecimento sobre estes dados, mostrando, assim, a superioridade do cineasta, que sabe mais sobre o entrevistado do que ele próprio; 4) o uso de pessoas como atores, elas irão representar a si próprio, seu cotidiano, para retratar uma realidade geral da condição de vida de seus semelhantes. Desta forma, procura-se, novamente, retratar o particular para caracterizar um tipo, uma classe. Vários outros procedimentos fazem parte do modelo sociológico, importa, porém, o que esses procedimentos têm em comum: o uso da imagem pelo cineasta como “matéria prima” para veicular uma tese, uma idéia, um discurso do saber.

O discurso é coeso, não se contradiz, não se nega em momento algum, fecha-se sobre si mesmo (...) a não contradição do discurso faz com que não haja contradição entre discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, já que o real é parte do discurso, numa operação tautológica. (Bernadet, 2003: 32).

Os outros modos que Bernadet descreve falam de procedimentos diferentes que buscam uma alternativa ao discurso coeso do modelo sociológico. Esta reação ao modelo sociológico de organização filmica utilizou-se da presença de elementos reflexivos para evidenciar a construção do discurso cinematográfico. Desse modo, notamos o uso de cartelas que expõem o método do cineasta, ou a presença de sua intervenção na forma de montagem do filme. São momentos que mostram os meios de construção do filme. Desta forma, o espectador não tem

dúvidas, ao assistir o filme, da construção do discurso pelo cineasta. O filme assume “plenamente seu caráter de discurso”. (Bernadet, 2003:89). Este movimento alcança inclusive o limite da própria ausência do referente, como acontece no documentário *Congo* (1972), de Artur Omar, para colocar a impossibilidade de sua apreensão.

O que sobra da congada são as informações que nos fornecem os letreiros, tiradas, a dar fé aos créditos, de obras de antropologia da Artur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade, e são textos deste último que, em *off*, são lidos pela voz hesitante de uma criança. Está claro que dá congada só saberemos o que nos dizem os livros (...) Falar da congada seria necessariamente assumir a voz do saber que torna objeto aquilo de que fala, seria privar o outro da possibilidade de ser sujeito. (Bernadet, 2003: 110).

Este movimento de exacerbação do caráter discursivo mira na impossibilidade do cinema documentário de reprodução do real, desenvolvem uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição de elementos imagéticos e sonoros, e trabalham na ambigüidade, ao contrário da univocidade presente no discurso do saber; entretanto, o homem comum representado, ao contrário de ser escutado, foi anulado, nesse movimento, pela própria predominância do discurso do cineasta.

Dessa forma, se, num primeiro momento, o outro foi inserido como evidência do discurso do cineasta, num segundo, ele foi expulso da representação, diante da incapacidade do cineasta de captar a realidade. “Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não”, escreveu Bernadet. (Bernadet, 2003:217). Para aparecer a alteridade, Bernadet indica a posse dos meios de produção audiovisuais pelo outro.

Por sua vez, na segunda metade dos anos setenta, a presença de uma linguagem fragmentada, ambígua e reflexiva em diversos filmes tornou-se rotina. Estas características apareceram, portanto, mais como uma fórmula, e perderam o poder de revelar alguma coisa para o espectador.

Mais recentemente, Bill Nichols também analisa as diferentes formas, modos, posturas do cineasta frente àquilo que está sendo representado. Nichols, teórico norte-americano, descreve seis modos de produção cinematográfica documental, seis formas de abordagem, que refletem modelos ideais de realização cinematográfica. São formas de fazer documentário, constituídas historicamente,

de acordo com o desenvolvimento técnico da época, e nas quais podemos enquadrar os filmes para fins de análise. São eles: o modo poético, o modo expositivo, o modo observativo, o modo participativo, o modo reflexivo e o modo performático. Com isso, seu objetivo não é reduzir e enquadrar tal filme a um determinado modo estanque, mas, ao contrário, perceber as diversas influências que perpassam os filmes, possibilitando a análise de um conjunto de documentários com características semelhantes ou divergentes. Os documentários possuem características híbridas destes modos de representar, onde, geralmente, um modo prevalece sobre os outros; no entanto, essa tipificação desvenda um conjunto de procedimentos do cineasta no trato com a representação fílmica.

Cada modo pode surgir, em parte, como reação as limitações percebidas em outros modos, como reação as possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança. Entretanto, uma vez estabelecidos, os modos superpõe-se e misturam-se. Os filmes, considerados individualmente, podem ser caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização, mas também podem combinar harmoniosamente os modos conforme a ocasião. (Nichols, 2001: 63)

Vejamos as características dos modos de organização do documentário, conforme a classificação criada por Nichols:

1) O modo poético é uma forma de documentar que procura evocar mais um estado de ânimo, um tom, sensações, impressões. Geralmente, o cineasta compõe esteticamente um conjunto de fragmentos de imagens e sons do mundo histórico. A utilização do elemento retórico, ou seja, a intenção do cineasta de persuadir o espectador não *predomina* neste modo. O ritmo e a descontinuidade imagética são, geralmente, os principais elementos privilegiados pela montagem, assumindo, assim, infinitas facetas no modo de representação.

2) O modo expositivo procura comentar as imagens, fragmentos do mundo histórico, seja por meio de legendas, seja por meio de um narrador, tradicionalmente chamado de voz de Deus (narração em voz *off*). Nessa forma, as imagens vêm em segundo plano, ficando subordinadas às palavras ditas pela voz, geralmente, sem corpo, adicionada após a montagem do filme⁷. Elas vão significando, vão guiando o espectador para como se deve vê-las (lê-las); seja por

⁷ Narração.

um comentário que afirme ou indique, seja por um comentário que se contraponha, negue, a imagem mostrada. No modo expositivo, diferentemente do modo poético, predomina a continuidade da argumentação verbal, onde esta voz, descorporificada, está associada à objetividade, a uma idéia de conhecimento que se baseia na credibilidade do enunciante, assim como os repórteres de televisão, os âncoras, etc. O modelo expositivo de Nichols identifica-se com o modelo sociológico de Bernadet.

3) O modo observativo surgiu a partir dos avanços tecnológicos que possibilitaram maior mobilidade do equipamento cinematográfico. Acreditava-se que tanto o desenvolvimento de câmeras mais leves, quanto o desenvolvimento de equipamentos de som portáteis, que gravassem o som direto, possibilitariam a idéia de filmar as pessoas em seu cotidiano, com o mínimo de intervenção possível. Se nos modos anteriores a representação das pessoas ficou em segundo plano, ou seja, procurava-se construir padrões formais (modo poético) ou argumentos persuasivos (modo expositivo), agora o cineasta centra sua atenção na observação das pessoas, como se a câmera não estivesse presente. Esta intervenção ‘mínima’ procura evidenciar a experiência vivida, excluindo assim todos os elementos exteriores que poderiam ajudar na significação, como: música, comentários, narração ou *voice over*⁸, efeitos sonoros complementares, legendas, sem entrevistas, sem repetições de situações para a câmera, etc.

4) O modo participativo tem muita coisa em comum com os métodos praticados nas ciências sociais, nas quais o cientista social vai a campo, participa da vida das outras pessoas, num determinado contexto e reflete sobre esta experiência, usando métodos e instrumentos das ciências sociais. O pesquisador não se torna um nativo, mas observa *in loco*, mantendo um certo distanciamento do objeto de estudo. Assim como o cientista social, o documentarista também vai a campo em busca do outro. No documentário participativo, o cineasta está

⁸ Termo em Inglês para a utilização de uma gravação de voz (narração) que explica, comenta, afirma, nega etc, feita antes ou depois do momento em que as imagens foram filmadas. O *voice over* pode ligar, associar, contrapor imagens filmadas em diferentes momentos e espaços, acentuando uma linha de raciocínio, privilegiando uma determinada significação. O *voice over* é, geralmente, feito tanto por personagens que fazem parte do mundo filmico (diegésis), quanto pode ser feita por um locutor exterior ao processo de filmagem, ou ainda, pelo próprio cineasta que descreve ou comenta uma determinada situação.

presente numa determinada situação, mundo histórico, e podemos ver como a situação é alterada por isso. “Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário”. (Nichols, 2001:153) No documentário participativo, o que predomina é a representação de um mundo histórico através de uma política do encontro, onde o problema ético se faz sempre presente; um possui o poder da representação e outro não. O cinema participativo foi chamado por Jean Rouch e Edgar Morin de *cinéma vérité* (cinema verdade), mas que se pode pensar como a verdade do encontro. De outra forma: procura-se revelar o processo de negociação, de interação entre cineasta e aqueles que representam seu tema. Assim, ficam expostas as formas de poder contidas na representação filmica, mostrando os diversos níveis de entendimento contidos no filme. A verdade surge do encontro filmado, desta relação produzida pela câmera. As entrevistas surgem como um dos pontos predominantes deste tipo de documentário, que tem um caráter antropológico muito forte. “A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem”. (Nichols, 2001:160).

Da mesma maneira que as histórias orais, que são gravadas e transcritas para servir como um tipo de fonte primária, com a qual essa forma se parece, mas da qual também difere na seleção e no arranjo cuidadosos do material de entrevista, a clareza e a franqueza emocional daqueles que falam dão aos filmes testemunhais uma característica convincente. (Nichols, 2001:162).

5) No modo reflexivo, o que prevalece são os problemas da representação, onde os modos de negociação entre cineasta e tema não só estão presentes, mas também são o foco principal da representação. Dessa forma, o cineasta procura não só estabelecer uma relação com os outros atores sociais, mas também com os espectadores, revelando de que forma a impressão de realidade é construída. O cineasta coloca em primeiro plano os instrumentos que produzem o discurso filmico. Procura-se, assim, ajustar as expectativas dos espectadores àquela representação, colocando as características da imagem em evidência:

“O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas idéias passam a ser suspeitas”. (Nichols, 2001:166).

6) O modo performático caracteriza-se pela presença da subjetividade do cineasta de forma explícita. Estes documentários dialogam com o espectador de forma emocional, falam em primeira pessoa da experiência do cineasta em busca da representação do mundo histórico. Vemos a representação por meio de uma carga afetiva que não pode se dissociar daquilo que se busca representar. “O documentário performático restaura uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político”. (Nichols, 2001: 176). O documentário performático busca criar uma *afinidade subjetiva* entre a perspectiva de mundo do cineasta e do espectador.

Nichols, apesar de historicizar o surgimento desses modos de representação documental, quando um modo tenta ultrapassar as limitações que um outro possuía, coloca que um modo não significa maneira melhor de representar o mundo histórico, e, sim, uma forma predominante na maneira como se organiza um filme no campo cinematográfico. Mais: essa maneira de organizar, forma predominante do filme, reflete uma ideologia presente no campo cinematográfico (mas não igual à ideologia dominante na sociedade), que tenta abarcar novas questões para um novo tipo de compreensão da realidade.

O surgimento do modo performativo, por exemplo, que assume um caráter subjetivo, está intrinsecamente ligado à questão da legitimidade ao falar do outro. No modo performativo, o cineasta fala com base na sua vivência, experiência, em relação ao material filmado. Nichols faz uma analogia sobre o documentário performativo como sendo o movimento expressado pela frase: “Nós falamos de nós para vocês”, ou ainda, “nós falamos de nós para nós”, ao contrário da posição: “nós falamos sobre eles para nós”.

A questão da legitimidade ao falar do outro não é nova e, certamente, ela não aparece apenas no campo cinematográfico, mas faz parte de um movimento muito maior, onde a crise das grandes utopias modernas, crise de uma idéia positivista da ciência, aparece como fator fundamental para seu entendimento. A desconfiança na construção do outro está diretamente ligada à questão da construção narrativa sobre o outro. Roger Chartier, por exemplo, descreve o problema no âmbito da história contemporânea. Ele desenvolve sua comunicação

a partir da citação presente no editorial da revista sobre a história, *Annales*, em 1988:

Hoje parece ter chegado o tempo das incertezas. A reclassificação das disciplinas transforma a paisagem científica, questiona as primazias estabelecidas, afeta as vias tradicionais pelas quais circulava a inovação. Os paradigmas dominantes, que se iam buscar nos marxismos ou nos estruturalismos, assim como no uso confiante da quantificação, perdem sua capacidade estruturadora (...) A história, que havia baseado boa parte de seu dinamismo em uma ambição federativa, não é poupada por essa crise geral das ciências sociais. (*Annales ESC*, 1988: p.291-292 apud CHARTIER, 1994: 97).

Da mesma forma, a crise do projeto moderno, como via inexorável ao progresso, já havia sido exposta por Benjamin na década de 30: como o movimento histórico poderia ser como uma seta em direção ao progresso, em direção ao futuro e à evolução, e desembocar num movimento trágico como o nazismo? Benjamin irá romper com essa idéia de linha do tempo onde prevalece esse progresso histórico, essa idéia de evolucionismo, positivismo. Para isso, Benjamin fala dos restos, dos vencidos, das crianças e dos velhos, enfim, das atitudes que procuram resistir ou desvirtuar os procedimentos do mundo do capital, possíveis memórias de um outro futuro possível.

Desta forma, por exemplo, no seu texto *Livros infantis, velhos e esquecidos*⁹, Benjamin coloca que as crianças se sentem atraídas pelos detritos do mundo concreto, do mundo adulto em geral. Utilizam-se restos da construção, do trabalho no jardim, na marcenaria, da atividade do alfaiate etc. “Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas.”. Com estes restos, a criança cria algo diferente daquela à qual o material estava inicialmente destinado, ou seja,

estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso, as crianças formam seu próprio mundo das coisas, um pequeno mundo inserido no grande. (Benjamin, 2002: 57,58).

Atualmente, na disciplina histórica, houve uma mudança de foco. Em contraposição às narrativas que descreviam os movimentos históricos das sociedades, surgem novos objetos e métodos, como, por exemplo, o desenvolvimento da História oral. Podemos fazer um paralelo entre a mudança contemporânea dos objetos históricos e a forma alegórica pela qual Benjamin

⁹ O texto original data de 1924 e encontra-se na coletânea *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, editada em 2002 e reimpressa em 2005.(ver bibliografia)

trabalhava. Ele fala da apropriação concreta dos objetos pela criança. Com os objetos, ela utiliza uma lógica própria para sua significação, assim como a fala concreta evidencia a performatividade da linguagem na História oral.

Nosso objeto de pesquisa encontra-se na interseção desse paradigma: entre estrutura e uso do sistema lingüístico. Os filmes que vamos analisar tentam representar a alteridade, um outro exterior, que não se confunde com o “nós”. A forma como a performatividade está presente nos documentários, no entanto, aparece como ponto crucial, inclusive como possível método de análise para entendermos as representações documentais.

Essa performatividade aparece de maneira diferenciada e é essa diferença que queremos detalhar. A performatividade que queremos estudar não se confunde com o modo performático de fazer documentários, assim como definido por Nichols, já que esse modo fala da subjetividade do cineasta, da ação e da relação do cineasta com o mundo historicamente definido. A performatividade, que queremos estudar, está mais ligada ao modo participativo, ou seja, ao grau de abertura que o cineasta dá para aquele que está sendo representado.

No modo participativo, Jean Rouch desponta como seu grande expoente. Engenheiro de formação, Rouch trabalhou na África no final dos anos 40 do século passado. Lá ele teve contato com diversas culturas, iniciando estudos etnológicos, e incluindo a câmera como instrumento integrante da pesquisa etnográfica. A câmera mais do que registra o fato, ela o estimula, fazendo do sujeito que filma parte integrante da realidade etnográfica. “O documentário participativo dá-nos uma idéia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera”. (Nichols, 2001:153) Assim, para a cinematografia de Rouch, subjetividade e reflexividade são aspectos essenciais, porque deixam claro, para o espectador, como foi construído o filme, ou mais especificamente, como foi construída a verdade do filme. No cinema verdade (*cinéma vérité*), “parte-se do princípio de que um documentário não é mais do que o encontro entre aqueles que filmam e os que são filmados”. (Di Tella, 2005: 76).

No documentário, *O fim e o princípio*, há a presença de momentos participativos e observativos, entretanto, prevalece de forma inequívoca o modo participativo. Coutinho inicia o filme contextualizando para o espectador suas intenções. Prima pelo diálogo que surge do encontro entre cineasta e pessoas

filmadas, onde acontece a fala do outro, que não se confunde com as falas do cineasta, ou seja, não “há um apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor”. (Bezerra, 2007: 191). Cada pessoa do filme de Coutinho opina sobre a vida, confronta o diretor, colocando-o inclusive no papel de entrevistado. O autor é chamado a dar opiniões. Perguntam a Coutinho se ele tem medo da morte, se acredita em Deus, se a vida é eterna etc.

No filme, Coutinho vai até uma comunidade rural e entrevista, predominantemente, velhos de uma outra classe social e de um outro ambiente. Quando o filme ainda era apenas um projeto, o diretor descrevia assim a sua idéia: “Cidade grande é Peões, Máster, Babilônia – tudo isso é cidade grande. Agora eu quero voltar para o campo, mas sem tema. Uma vila rural que mal tenha televisão. O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar”. (Coutinho apud LINS, 2004: 189).

O fim e o princípio será nosso foco principal de análise, mas, ao longo do texto, faremos uma breve contraposição com outro filme: *A pessoa é para o que nasce* (2005). No filme *A pessoa é para o que nasce*, os documentaristas Roberto Berliner e Leonardo Domingues contam a história de três irmãs cegas, pedintes, que também cantam e tocam ganzá¹⁰, nas ruas de Campina Grande. A história da filmagem aos poucos influencia a vida das ceguinhas, tornando-se o ponto central do filme. Neste documentário estão presentes, de maneira bem uniformes, características dos modos participativo, reflexivo, expositivo, observativo e poético.

Os dois documentários, o de Coutinho e de Berliner/ Domingues, possuem uma mistura em seu formato, mas diferenciam-se em seu método, em seu processo de filmagem. A conjunção nos filmes dos diferentes modos, como o participativo e o observativo, não produz características comuns. Questões éticas aparecem: quando utilizar determinadas práticas para a construção do filme e quando evitá-las? Nesse sentido, nossa intenção é pensar numa forma de análise diferente, quase complementar, a de Nichols, para compreender o que acontece nos diferentes modos de se filmar o homem comum.

Verificaremos a seguir o processo do documentarista em filmar o interior da Paraíba. Coutinho, ao falar do projeto do filme explicita parte do seu

¹⁰ Tipo de chocalho

procedimento de filmagem: “O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar”. (Coutinho apud LINS, 2004: 189).