

O fragilíssimo documentário brasileiro contemporâneo

Daniel Velasco Leão¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo:

Partimos de uma afirmação de João Moreira Salles sobre o cinema de Eduardo Coutinho dedicar-se a um conjunto de histórias fragilíssimas para abordar, sob esse viés, o cinema documentário brasileiro contemporâneo. Será uma investigação sobre essa forma particular de fazer cinema — depois das grandes narrativas que o marcaram no século XX — a partir da fragilidade. Consideraremos o cinema de conversas de Coutinho, sua atenção à fragilidade do que é dito por quem não costuma ser escutado; o cinema ensaístico de Moreira Salles, especialmente em Santiago, que envolve uma sensível reflexão sobre a memória, o tempo e as formas de permanência e transformações incorporadas às imagens; e, por fim, a respeito dos dispositivos e das práticas de apropriação de imagens vernaculares de pessoas comuns como material bruto, refletindo a respeito de suas precariedades e do que revelam quando postos em narrativa.

Palavras-Chave: cinema documentário contemporâneo; Eduardo Coutinho; João Moreira Salles; imagens de arquivo; imagens vernaculares; cinema brasileiro.

Abstract:

This article analyzes contemporary documentary, especially Brazilian, after the end of great narratives that marked it in the 20th century, from a perspective of **fragility**. First, we will regard Eduardo Coutinho's cinema of conversations, his attention to the fragility of what is said by those who are not usually heard, and, as said by João Moreira Salles, his dedicating ethics/practice of gathering a set of very fragile stories; then, we will consider the essayistic cinema of Moreira Salles itself, reflecting sensitively on memory, time and the forms of permanence and transformations incorporated into the images, especially in Santiago; finally, we will reflect about the practices of appropriation of vernacular images of ordinary people as raw material for the documentary reflecting on their precariousness and what they can reveal when put into narrative.

Key words: contemporary documentary cinema; Eduardo Coutinho; João Moreira Salles; found footage; Brazilian cinema.

¹ Doutor em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, Brasil / leao@tutanota.com

*La permanence complète et l'extrême fragilité
donnent également le sentiment de l'éternité.
— Simone Weil*

Introdução

São variados os modos como uma coisa-documentário pode ser frágil. E mesmo os modos frágeis de encontro, os modos frágeis de enunciação, os modos de reunir coisas frágeis e apresentá-las são muitos e distintos. Basta olhar-ouvir o cinema documentário contemporâneo. Neste artigo, vamos abordar principalmente como tal se dá e manifesta no cinema brasileiro.

É certo que o documentário brasileiro contemporâneo tem muitas faces e se é possível apontar características, no mesmo instante somos obrigados a emendar exceções. Não é isto, entretanto, surpreendente ou obstáculo: ainda que parte de uma indústria, ainda que associado à reportagem e ao documento, o documentário é, sobretudo, arte e, como observa Paul Ricoeur a partir de Gilles Granger, “cada obra de arte (...) é a solução singular trazida a um problema singular” (Ricoeur, 2002, p. 42). Singulares em muitos aspectos, esses documentários têm em comum se constituírem através da fragilidade — perpassa por ela quer a busca pelo Outro, quer a expressão da subjetividade autoral. É a fragilidade, como método ou fim, que influencia os enquadramentos ou, em outros casos, a renúncia à própria realização de imagens.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, afirmar a fragilidade destes filmes passa à margem de um juízo depreciativo em relação a filmes de estruturas narrativas ou estratégias de realização bem-sucedidos. Sua fragilidade é, a um só tempo, uma afirmação e uma recusa às formas generalizantes de fazer e narrar filmes documentários, como aquelas da escola britânica e do modelo sociológico. Documentários dessas escolas costumam ter a intenção de informar algo de forma inequívoca a um público, comumente através de saberes generalizadores expressos por um discurso verbal sustentado em imagens documentais produzidas para este fim. Nestes filmes, o espectador percebe mais a palavra e a lógica do narrador do que o fato de ser um corpo histórico emitindo um discurso, razão suficiente para que seja denominada por voz-de-Deus (Nichols, 1993) ou voz-do-saber (Bernardet, 2003). Nestes filmes, é possível perceber características que se aproximam da tradição metafísica do pensamento violento, ao qual Gianni Vattino opõe o *pensiero debole* [pensamento fraco/frágil]:

a tradição metafísica é a tradição de um pensamento “violento” que, ao privilegiar categorias unificadoras, soberanas, generalizantes (...) reage com um excesso de defesa. Todas as categorias metafísicas (...) são categorias violentas (Vattimo, 1988, pp. 13-14).

Ao contrário, o *pensiero debole* constitui “a recusa da categorização absoluta do pensamento metafísico, assumindo os traços da finitude, da não-fundatividade, do diálogo como características da ética” (Maia, 2017, p. 43).

O modelo da escola britânica atinge seu ápice durante a Segunda Guerra Mundial — como nos filmes da série *Why We Fight* produzidos por Frank Capra. Nas décadas seguintes, esse modelo será contraposto por documentários que evitam impor uma visão única aos acontecimentos que mostram, seja pelo uso de narrações ensaísticas (*Carta da Sibéria*, Chris Marker, 1958) ou, depois do advento da câmera leve e do gravador síncrono, pela exclusão radical da locução em filmes baseados na observação exaustiva de situações (*Primárias*, Robert Drew, 1960) ou em numerosas entrevistas com pessoas comuns (*Comícios de Amor*, Pasolini, 1964). Estes movimentos muitas vezes ficaram restritos aos cinemas da Europa Ocidental e da América Anglo-Saxônica. Ao longo dos anos 60, em muitos países da América Latina onde a Guerra Fria se manifesta em Golpes de Estado, cineastas desenvolveram modos híbridos de realização documentária. Neste período do documentário brasileiro, Jean-Claude Bernardet observou a existência de um modelo sociológico no qual os filmes afirmam-se como a expressão da realidade, os diretores dificilmente aparecem em quadro, os personagens são amostragem de tipos sociais e uma narração em voz **over** emite “um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” que “dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (Bernardet, 2003, p. 17).

Há um filme que, mais do que opor-se a esse modelo, dele parte — menos por escolha do que por contingência — para um além-de-si-mesmo, inaugurando assim a contemporaneidade do documentário brasileiro. Este filme é *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho (1984).

1. Conversas e as histórias frágeis do cinema de Eduardo Coutinho

Cabra Marcado Para Morrer (1984) é um filme de limiaries: teve suas filmagens interrompidas pelo Golpe de Estado de 1964 e foi retomado no ocaso da Ditadura Civil-Militar que com ele se instalou. O filme reconstituiria a história de João Pedro Tei-

xeira, fundador da Liga Camponesa da cidade de Sapé, na Paraíba, assassinado dois anos antes. No filme, Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, interpretaria seu próprio papel. A filmagem estava em curso quando foi interrompida em 1º de abril de 1964.

O exército invadiu a região, prendeu vários líderes camponeses e alguns integrantes da equipe, apreendeu o equipamento e o material de filmagem. O resto da equipe se dispersou, e uma boa parte do material já rodado — cerca de 40% do roteiro — foi salva, porque fora enviada ao laboratório no Rio de Janeiro dias antes do golpe (Lins, 2004, p. 37).

Ao longo de 17 anos este material esteve clandestinamente na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o nome clandestino de A Rosa do Campo, e Elizabeth Teixeira vivia sob o nome de Marta Maria da Costa em uma pequena cidade do Rio Grande do Norte. Depois de algumas desventuras no cinema, Eduardo Coutinho passou a trabalhar em um raro programa de documentários da televisão brasileira, onde desenvolveu uma sensibilidade e uma forma de filmar inteiramente distintas.

As desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores, ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples — olhar e escutar pessoas, em geral pobres, do campo e da cidade — o Outro social e cultural. Tentar entender o país, o povo, a história, a vida e a mim mesmo, mas sempre fixado no concreto, no microcosmo (Coutinho, 2013, p. 17).

Assim, diferentemente da primeira filmagem que se orientava pela reconstituição da realidade tal como ocorrida, pela fixação dos participantes a papéis definidos pela circunstância história e pela estrutura dramática, no segundo momento a filmagem se constituía, ela mesma, como o principal estímulo catalisador que despertaria a memória de seus participantes e seus desejos de narrar, discorrer sobre o filme anterior, a vida e a história tal como os atravessou nesse longo período (Lins, 2004, pp. 38-39).

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais (...) e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera — esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer (Coutinho, 2013, pp. 15-16).

Esta é sua principal fragilidade, seu apagamento da violência e sua transformação histórica. Através dela — que inclui a transfiguração do próprio diretor em perso-

nagem que se desloca pelo país, que aparece no quadro como pivô de conversas, que narra parte do filme — o filme passa a ser a “própria aventura de seguir os rastros da história, em busca de resgatar o que a ditadura havia apagado” (Mattos, 2019, p. 113) e a aventura de seguir seus próprios rastros.

Afora por algumas incursões experimentais, Coutinho seguiria, ao longo de três décadas, realizando filmes de conversação nos quais nunca filma especialistas e segue aproximando-se de pessoas comuns, quase sempre sozinhas, com as quais tinha pouco em comum. Uma a uma, ouve mulheres que atendem a um anúncio de jornal por desejarem contar suas histórias e os moradores da favela da Babilônia na virada do milênio (neles, há quase sempre esse dispositivo de restrição espacial). Aproxima-se e vence a desconfiança, sugerindo às pessoas que elas falem e se exponham a partir do “fato bem simples de que há escuta” (Comolli, 2008, p. 55), dando a sensação ao seu interlocutor de que “não vai ser penalizado por ser passivo ou ativo, consciente ou inconsciente, católico ou umbandista, ou o que seja” (Coutinho, 2013b, p. 26). Nas palavras de Lins, Coutinho buscava sobretudo compreender “o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura: ‘O que o outro diz é sagrado’” (Lins, 2004, p. 107). Como se as buscasse em sua solidão no sentido que lhe dá Jean Genet: “A solidão, como a entendo, não significa condição miserável, mas realeza secreta, nem incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável” (Genet, 2000, s./p.). Como observa João Moreira Salles,

Nenhum cineasta tratou o efêmero com tanto desvelo. O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bens perecíveis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam. (Salles, 2004, p. 7).

2. A memória e a montagem frágeis de João Salles

Santiago – Reflexões Sobre o Material Bruto (2006), à semelhança de *Cabra*, parte de um material bruto filmado muitos anos antes e que constituiria o primeiro filme de seu diretor. Não nos é dado saber se em outras circunstâncias João faria desse arquivo um ponto de partida para o encontro com seu personagem central: ao retornar

a ele, Santiago Bardariotti Merlo já havia morrido. Pelas características intrínsecas à filmagem de 1992 e pelas escolhas da montagem, as semelhanças entre os filmes resultantes dessas experiências suspensas são consideravelmente distintas. O material bruto que deu origem a este filme era destinado a constituir um documentário com apenas dois personagens: além de Santiago, havia a casa da família Moreira Salles.

Eu pretendia fazer um filme sobre a casa em que cresci. Quando filmei, a casa estava abandonada, tinha perdido o sentido, o que refletia, pelo menos para mim, a trajetória da cidade e do país. Pretensiosamente, achei que a casa abandonada podia ser uma espécie de alegoria, porque era um esqueleto. Podia representar esse Brasil sem sentido (...) Santiago seria o segundo personagem do filme, e o único em carne e osso. Caberia a ele preencher a casa com as suas histórias e a sua imaginação (Salles, 2007).

Além da transfiguração da casa em lentos e precisos deslocamentos que reforçam suas linhas modernas e seu estado de abandono, e das narrativas prodigiosas e excêntricas de *Santiago*, o material bruto é composto pelo resíduo das filmagens. A conjugação desses três planos de categorias inteiramente distintas por uma voz em primeira pessoa dá origem a um filme perturbador que tem por fio condutor central o desvelamento das relações que se estabelecem entre personagem e documentarista. Se a montagem é “o lugar por excelência da perda de inocência” (Xavier, 1974, p. 17), *Santiago* é um filme exemplar. O jovem João Moreira Salles interrompe seu personagem, trata-o com impaciência, pede que repita uma frase de outro modo duas, três, sete vezes, que se apresse e, quando ele parece finalmente querer dizer algo sobre si mesmo, nem sequer liga a câmera: “a gente não vai abordar esse lado, não”.

Mas o filme não se constitui como uma expiação pública: se João nitidamente se opõe aos métodos de filmagem de 1992, parte do filme para uma reflexão sensível a respeito do cinema, de si mesmo e de Santiago. Pode-se considerar seus gestos em direção ao mordomo como um gesto sem eficácia, como Kafka que, ao dedicar um livro a seu pai, sabia que seria vão seu esforço mas, mesmo assim, diz, “eu teria feito alguma coisa — digamos que, mesmo não emigrando para a Palestina, eu tivesse passado o dedo pelo mapa” (Kafka, 1994, p. 73). Também é possível perceber as operações do filme como uma efetiva transformação, em termos benjaminianos, tanto do passado como do presente.

Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais (Gagnebin, 1985, p. 16).

Os mais notáveis movimentos desta volta ao material bruto são, de fato, a transformação de Salles em personagem e a expansão do papel de Santiago, retirando-lhe as arestas sufocantes da filmagem. Se o gesto decisivo é a inclusão dos planos residuais, a este seguem-se outros, como a inclusão de uma das cenas de cinema favoritas do mordomo, a leitura de trechos das 30 mil páginas que escreveu ao longo de sua vida e as memórias de Salles a respeito de seu mordomo, desde sua infância até à forma como recebeu a equipe para a filmagem. Através desses procedimentos, as intenções generalizantes se esmaecem.

O gesto reflexivo do filme se completa em numerosas operações que apontam também para a memória de João a respeito de sua família e de si mesmo, incluindo referências a seus filmes anteriores e uma imagem vernacular na qual um de seus irmãos aprende a nadar na piscina-azul da casa, no único plano a cores do filme. Por meio destas escolhas, o filme se torna um dos então raros documentários brasileiros a apontar a câmera para a classe social do cineasta, aspecto que se tornaria comum nos anos seguintes. Além disso, a escolha pela narração ensaística em primeira pessoa evita o ceticismo ou uma impotência diante da violência praticada. Se, como lemos em *Vent d'Est* do Grupo Dziga Vertov (1969), não se trata de saber se uma imagem é justa, mas sim que ela é justamente uma imagem, devemos considerar essa imagem não apenas como um signo empobrecido da realidade, mas também como rastro e potência que aponte para algo mais do que aquilo que mostra de forma defectiva.

3. Dispositivos e imagens frágeis

Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, em consciente oposição ao modelo generalizante de representação documentária, realizam à sua maneira giros subjetivos que buscam expor as convenções do gênero, apreender o imaginário de seus personagens (eventualmente, eles próprios) e afirmar a importância de seus papéis como mediadores. Outros documentaristas brasileiros contemporâneos, entretanto, realizam seus filmes já distantes do antigo paradigma. Isso explica porque, muitas vezes, a busca pelo imaginário do participante, pela reflexão a respeito da linguagem e por sublinhar a instância mediadora se encontre dissociada em suas obras, nas quais privilegiam um ou outro desses aspectos. Neste contexto, a ideia de dispositivo, central aos filmes de Coutinho como restrição espacial, passa a ter ainda mais importância, agora entendido como “criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” (Lins & Mesquita, 2008, p. 56) que “estrutura

a experiência sensível de maneira específica” e “põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas” (Duguet, 2009, p. 55).

Assim, filmes de dispositivo tendem a criar as situações que registram, tomando-se a si mesmos como elementos disruptivos. Se em filmes de busca, como *33* (2002) de Kiko Goifman e *Passaporte Húngaro* (2003), o dispositivo contribui para que os realizadores se tornem protagonistas, outros filmes são o resultado de dispositivos que mitigam a participação subjetiva do diretor na mesma proporção em que potencializam as possibilidades de *auto-misè-en-scène* de seus participantes. Assim, em *Rua de Mão Dupla* (2002), Cao Guimarães convida pessoas a trocarem de casa durante um dia, com uma câmera de vídeo com a qual registram indícios da vida privada alheia. Ao final, discorrem sobre a experiência e o que suspeitam de quem vive ali, inevitavelmente revelando muito de si mesmas nesse relato. Nas palavras de Lins, trata-se de “uma ‘maquinação’, uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça, assim como na construção de uma ‘maquinaria’ para produzir concretamente a obra” (Lins, 2012, p. 5).

O dispositivo também está na base de filmes de arquivo destituídos de narração ou entrevistas, como *Pacific* (2009) de Marcelo Pedroso e *Supermemórias* (2010) de Danilo Carvalho. Respectivamente realizados com material vernacular registrado em câmeras digitais pelos passageiros de um cruzeiro ou em película super8 entre 1960 e 1990, os filmes criam mecanismos de incorporação do imponderável e trazem em suas tessituras “a memória como matéria”, como observa Paula em relação ao filme de Carvalho (Paula 2013, p. 74).

Essas imagens familiares são frágeis não porque delas estejam ausentes quaisquer intenções narrativas ou simbólicas. Como observa Vilém Flusser, mesmo turistas fotografam sem ingenuidade: “Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem” (Flusser, 1985, p. 19). Sua fragilidade existe porque essas imagens pareçam destinadas ao esquecimento seja pelo anacronismo tecnológico e pela precaridade de seu armazenamento, seja, inversamente, pelo excesso dos vídeos originado com a popularização digital que igualmente impede ou dificulta que façamos sentido das experiências vividas.

Conclusão

Se *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) inicia o documentário brasileiro contemporâneo, não é apenas por reunir algumas das características que marcariam

o cinema de nossos dias, nem por ser o primeiro documentário a romper com o documentário anterior, mas por fazer da fragilidade sua própria condição de existência. O que se percebe nesse filme é o deslocamento sensível do que significa filmar uma pessoa e fazer um filme com influência determinante no documentário comentário. A fragilidade é também um modo de possibilitar que o frágil das coisas se manifeste. Se quiséssemos dizer em outros termos, diríamos que não se pode chegar até à verdade do Outro, sem a verdade do cinema: “É preciso que a busca da verdade seja ela mesma verdadeira; a busca verdadeira é a verdade ostentada, cujos membros esparsos se reúnem no resultado” (Karl Marx *apud* Georges Perec, 2012, p. 116). Também a busca do frágil só é possível através da fragilidade ostentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, J. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COMOLLI, J. (2008). *Ver e poder*. Tradução Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COUTINHO, E. (2013). O olhar no documentário. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.
- COUTINHO, E. (2013b). O cinema documentário e escuta sensível da alteridade. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify.
- DA-RIN, S. (2006). *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- DUGUET, A. (2009). Dispositivos. In MACIEL, Kátia. *Transcineamas*. São Paulo: Contracapa.
- Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora Hucitec.
- GAGNEBIN, J. (1985). Walter Benjamin ou a História Aberta. IN BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- GENET, J. (2000). *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify. Ebook.
- KAFKA, F. (1994). *Um médico rural*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Editora brasiliense.
- LINS, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- LINS, C. (2012). Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. Retrieved from <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/rua-de-mao-du-pla-documentario-e-arte-contemporanea.pdf>
- LINS, C. & MESQUITA, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

MAIA, A. (2017). A dimensão ética do *pensiero debole* de Gianni Vattimo: da crítica da metafísica a ética pós-metafísica. *Problemata*, 8(1), 37-52. Retrieved from <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/27709>

MATTOS, C. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo.

NICHOLS, B. (1991). *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Blommington: Indiana University Press.

PAULA, J. (2013). *Pequenos gestos de afeto: as implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.

PEREC, G. (2012). *As coisas*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

RICOEUR, P. (2002). *O único e o singular*. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Bélem, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará.

SALLES, J. (2004). Prefácio. In: Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

VATTIMO, G. (1988). *As Aventuras da Diferença: o que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche*. Lisboa: Edições 70.

WEIL, S. (1947). *La pesanteur et la grâce*. Paris: Librairie Plon.

XAVIER, I. (1974). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.