

Universidade Federal de Minas Gerais

FÁBIO ÁVILA ARCANJO

**A RETÓRICA DA PERFORMATIVIDADE A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO
“ESTAMIRA”**

**BELO HORIZONTE
2016**

FÁBIO ÁVILA ARCANJO

**A RETÓRICA DA PERFORMATIVIDADE A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO
“ESTAMIRA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial ao título de mestre em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de Concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso (2B)

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Helcira Maria Rodrigues de Lima

BELO HORIZONTE
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A668r	<p data-bbox="587 1048 790 1070">Arcanjo, Fábio Ávila.</p> <p data-bbox="587 1104 1268 1160">A retórica da performatividade a partir do documentário “Estamira” [manuscrito] / Fábio Ávila Arcanjo. – 2016.</p> <p data-bbox="627 1187 734 1209">156 f., enc.</p> <p data-bbox="627 1294 1069 1317">Orientadora: Helcira Maria Rodrigues de Lima.</p> <p data-bbox="627 1402 1189 1424">Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.</p>
-------	---

1. Análise do discurso – Teses. 2. Estamira (Filme) – Teses. 3. Retórica – Teses. 4. Performance (Arte) – Teses. 5. Cinema e linguagem – Teses. 6. Linguagem cinematográfica – Teses. I. Lima, Helcira Maria Rodrigues. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

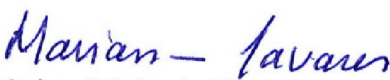
**A RETÓRICA DA PERFORMATIVIDADE A PARTIR DO
DOCUMENTÁRIO "ESTAMIRA"**

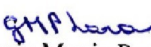
FÁBIO ÁVILA ARCANJO

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, área de concentração LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO, linha de pesquisa Análise do Discurso.

Aprovada em 13 de dezembro de 2016, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Helcira Maria Rodrigues de Lima - Orientador
UFMG


Prof(a). Mariana Ribeiro da Silva Tavares
UFMG


Prof(a). Gláucia Muniz Proença Lara
UFMG

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter aberto as portas e por ter me auxiliado até aqui.

À minha família: minha mãe, Maria Lúcia; meu pai, José Arcanjo; e meu irmão, Leonardo, por terem me dado todo o apoio necessário para concluir essa importante etapa.

Aos meus familiares: minhas avós, meu avô, meu padrinho, tios (as), primos (as). Em especial para o eterno Billy, que nos deixou, mas que continua vivo em nossos corações.

À Prof^a. Dr^a. Helcira Maria Rodrigues de Lima, pela paciência, sabedoria e conhecimentos transmitidos e por ter aceitado o convite de me orientar, sendo uma peça fundamental para o bom andamento de minha trajetória acadêmica.

A todos os professores que cruzaram o meu caminho e me ajudaram com ensinamentos fundamentais, em especial para as professoras Gláucia Lara (FALE), Cláudia Mesquita (FAFICH) e Maria Cecília Coelho (FAFICH), além do professor Rony do Vale (UFV).

À Bruna Toso, pela paciência e ajuda em momentos de dúvida, e a todos os amigos e amigas do *Círculo de Helcira*.

Aos velhos amigos (Aline Luz, Antônio Carlos Silva, Fábio Ferreira, Fernando Tibúrcio e Rodrigo Fonseca) e amigos novos (Ana Paula Cordeiro, André Salgueiro, Eduardo Franco e João Carlos Martins).

Aos amigos e amigas da Jutrac, grupo que sempre esteve comigo em todos os momentos.

À UFMG e ao Poslin por proporcionarem condições para o desenvolvimento de minha pesquisa.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser gênio. (Fernando Pessoa)

*Tudo que é imaginário tem, existe, é
(Estamira)*

RESUMO

A presente pesquisa objetiva analisar, à luz da Análise Argumentativa do Discurso, o documentário brasileiro “Estamira”, dirigido por Marcos Prado em 2004. Pensamos que nosso objeto de problematização se insere na tendência contemporânea, adotada por documentaristas brasileiros, que consiste em elencar como personagens de suas produções os chamados “sujeitos singulares”. Essa terminologia, presente em diversos momentos ao longo do texto, faz menção àquelas pessoas que se encontram, de certa forma, marginalizadas pelos grandes veículos de comunicação. Para construir a nossa análise, utilizaremos aportes teóricos de áreas como cinema, comunicação e filosofia. Os eixos temáticos a serem contemplados, além da supramencionada Análise Argumentativa do Discurso, giram em torno da releitura a respeito da *Retórica*, operada pelo filósofo belga Michel Meyer, das teorias da *performance*, da tratativa concedida por Eni Orlandi à noção de silêncio e, por fim, fechamos a nossa dissertação discutindo, de forma dirimida, a questão do ressentimento.

Palavras-chave: argumentação; documentário; retórica; performatividade.

ABSTRACT

This research aims to investigate, under the perspective of Argumentative Discourse Analysis, the Brazilian documentary "Estamira" directed by Marcos Prado in 2004. We believe that our questioning object fits into the contemporary trend adopted by Brazilian documentary makers, which consists on casting as their production characters the so-called "natural individuals". This terminology, present at different times throughout the text, mentions those people who are, to some extent, marginalized by the major media. To build our analysis, we will use theoretical studies in areas such as cinema, communication and philosophy. The main themes to be covered in addition to the Argumentative Discourse Analysis above mentioned, revolve around the reinterpretation about Rhetoric, by the Belgian philosopher Michel Meyer, theories of *performance*, the notion of silence conferred by Eni Orlandi, and finally, we close our thesis discussing, in a conclusive way, the matter of resentment.

Keywords: argumentation; documentary; rhetoric; performativity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO1: O cinema documental: Identidade e fronteiras	15
Considerações iniciais	16
1.1 A identidade do documentário e as fronteiras delineadas com o cinema romanesco .	19
1.1.1 Identidade	19
1.1.2 Os sujeitos do discurso fílmico documental	23
1.1.3 Fronteiras e consolidação da linguagem	27
CAPÍTULO 2: Recorte diacrônico da produção de documentários	34
2.1 Perspectiva diacrônica da produção internacional	35
2.1.1 Vertov (1896-1954): um homem com uma câmera	35
2.1.2 Flaherty (1884-1951)	37
2.1.3 Cinema Direto	40
2.1.4 Jonas Mekas e o filme diário	45
2.1.5 Shoah e o expurgo de Claude Lanzmann	47
2.1.6 A identidade sexual nos documentários	49
2.1.7 Rithy Pahn e a anatomia do terror	53
2.1.8 Jafar Panahi: O documentário como refúgio contra o silenciamento	56
2.2 Perspectiva diacrônica dos documentários brasileiros	59
2.2.1 Os primórdios	59
2.2.2 O cinema direto no Brasil	63
2.2.3 Caravana Farkas	68
2.2.4 Eduardo Coutinho	70
2.2.5 A ética modesta na produção contemporânea	76
CAPÍTULO 3: A retórica e a argumentação na produção de documentários	79
3.1 A construção retórica do gênero documentário	80
3.1.1 Breve percurso	82
3.1.2 Éthos, Lógos e Pathos	85
3.1.3 Edifício retórico	89
3.1.4 A retórica à luz de Michel Meyer	92
3.2 A construção argumentativa do gênero documentário	94
3.2.1 Fronteiras entre a retórica e a argumentação	94
3.2.2 Análise argumentativa do discurso	97
3.2.3 Diferença problematológica	102
CAPÍTULO 4: Estamira: O imbricamento entre performatividade, silenciamento e ressentimento	105
Considerações iniciais	106
4.1 As performances de Estamira	110
4.1.1 Performance xamanística/educativa	113
4.1.2 Performance encolerizada	117
4.1.3 Performance melodramática	124
4.2 O silêncio como ativador discursivo	130
4.2.1 O dispositivo do silêncio	130

4.2.2 O silenciamento	134
4.3 Um breve comentário sobre o ressentimento	140
Conclusão	147
Referências bibliográficas	151

INTRODUÇÃO

A partir do primeiro contato com os postulados da Análise do Discurso, ainda nos passos iniciais de nossos estudos linguísticos, fomos instigados a incorporar como *corpus*, em função de conhecimentos prévios oriundos da afinidade, uma produção cinematográfica. A escolha do gênero a ser contemplado em uma futura pesquisa se deu no momento em que conhecemos a linha teórica chamada *Análise Argumentativa do Discurso* e a releitura feita por ela a respeito da *retórica aristotélica*. O que queremos dizer com isso? O fato é que, a nosso ver, ainda em uma visada, até então, pouco aprofundada, o gênero documentário carregaria consigo uma capacidade de mobilização que poderia culminar na adesão do espectador.

A confirmação de nossas impressões iniciais se deu a partir do contato com o livro “Introdução ao documentário”, no qual o teórico americano Bill Nichols estabelece uma leitura a respeito de questões relacionadas a esse gênero fílmico, leitura essa que foi amparada por pressupostos básicos da retórica aristotélica, com destaque para aquilo que Michel Meyer (2007) nomeia de edifício retórico (*invenção – disposição – elocução – ação – memória*) e as chamadas provas retóricas (*éthos – lógos – pathos*). O desafio, a partir dessa descoberta, foi encontrar um documentário significativo para ser analisado, além de enquadrar nosso trabalho teórico dentro dos estudos da Análise do Discurso.

As condições de produção do discurso são fulcrais para a viabilização de uma análise condizente com a linha teórica na qual o nosso trabalho se inscreve. Nesse sentido, a ideia de utilizar um documentário produzido no exterior foi rechaçada, pois esse tipo de objeto poderia suscitar algumas dificuldades, principalmente se pensarmos no resgate a essas condições de produção. A nosso ver, o obstáculo citado poderia atrapalhar na compreensão das relações simbólicas existentes entre os sujeitos do *discurso fílmico documental* – nomenclatura que adotamos para definir as produções fílmicas pertencentes a esse gênero. Quais sujeitos são esses? O documentarista, o entrevistado e o espectador. Este último, de certa forma, encontra pouco espaço em nossa análise, por não estarmos interessados em questões relacionadas à *recepção*.

Diante disso, focamos a nossa busca em documentários produzidos no Brasil. Porém, a fim de refinar ainda mais o nosso rastreamento, se mostrou importante definir que tipo de documentário seria escolhido, ou seja, evocando a terminologia de Bill Nichols, qual *modo de organização* seria contemplado. Ao longo de nosso texto, trabalhamos com a taxonomia observada por Nichols, e, embora as seis categorias (*poético, expositivo, observativo,*

participativo, reflexivo e performático) suscitem boas possibilidades de análise, nos pareceu mais atraente lidar com o modo de organização *performático*. Foi a partir desse recorte que chegamos ao documentário *Estamira*¹, dirigido por Marcos Prado em 2004.

A produção narra a trajetória da personagem homônima, uma catadora de lixo, que realiza divagações de cunho filosófico. Tachada de louca por grande parte das pessoas que a cercam, Estamira, que morreu em 2011, aos 70 anos, vítima de uma infecção generalizada, trabalhava no extinto aterro sanitário do Jardim Gramacho, localizado na cidade de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Este local funcionou como um cenário para a maioria das interações construídas ao longo da obra. A forma como o filme é organizado chama a atenção, pois ele traz, em sua maior parte, as falas da protagonista, em um processo problematizado em nossa análise, nomeado de *retirada estética*, conceito trabalhado pelo teórico francês Jean-Louis Comolli, que consiste no recolhimento da voz do documentarista durante a enunciação fílmica. Ressaltamos que, em *Estamira*, a presença do sujeito Marcos Prado se faz notar no trabalho de montagem/edição.

No tocante ao referencial teórico, três autores serão fundamentais para pensar a questão da retórica e da argumentação: Bill Nichols, que opera um mapeamento do gênero documentário “ancorado” em questões relacionadas à retórica; Michel Meyer, que pensa a retórica como sendo um processo de negociação das distâncias; e Ruth Amossy, mediante sua dicotomia *intenção argumentativa x dimensão argumentativa*. O que nos pareceu interessante no trabalho de Nichols é a possibilidade de situar o documentário “Estamira” no chamado “edifício retórico”. O postulado de Meyer é pertinente, pois, de alguma forma, o *modo performático* pode ser pensado como o resultado de um processo de negociação que visaria diminuir as distâncias entre os sujeitos do discurso fílmico documental. Por sua vez, Amossy contribui na percepção da intensidade do processo de adesão junto ao público. Pensamos que o *modo performático* se situa na esfera da *dimensão argumentativa*, ao passo que o *modo expositivo*, por exemplo, se inscreveria em uma construção discursiva mais marcadamente intencional.

A partir dos apontamentos realizados até o momento, é válido listarmos alguns pontos que encontrarão ressonância em nossa pesquisa. Em primeiro lugar, objetivamos pensar “Estamira” como sendo um documentário que se enquadraria em uma tendência da produção

1 ESTAMIRA. Dir. Marcos Prado. Documentário. Brasil: Vinny Filmes, 2005. 116 min., cor.

brasileira contemporânea, que procura situar esses “sujeitos singulares” em uma posição de destaque, fornecendo a eles um espaço de inscrição. Em segundo lugar, objetivamos estabelecer um entrelaçamento dos conceitos de *performatividade*, construção de imagens de si e silenciamento. De alguma forma, tais temáticas se mostram fulcrais para compreender as relações discursivas construídas no documentário a ser analisado. Três perguntas podem ser norteadoras para esse imbricamento conceitual: como a redução da distância pode influenciar na construção da imagem da protagonista? De que forma essa construção imagética culmina na *performatividade*? Como o silenciamento é dirimido mediante esse espaço de inscrição disponibilizado pela enunciação fílmica? Todas essas questões serão contempladas em quatro capítulos que serão descritos nas próximas linhas.

No primeiro capítulo, faremos uma síntese a respeito de questões relacionadas ao gênero documentário. Discutiremos, aqui, a existência, ou não, de uma fronteira delimitadora que esse tipo de produção fílmica possui com o chamado cinema ficcional. Haverá, ainda, o desenvolvimento de uma leitura a respeito dos sujeitos do discurso fílmico documental e a dinâmica existente entre eles. O segundo capítulo terá uma visada mais diacrônica, em que iremos fazer um apanhado conciso a respeito da produção internacional e brasileira de documentários. É válido ressaltar que, para esse fim, utilizaremos como padrão de avaliação a relevância desses documentários, a ser considerada mediante sua inserção naquilo que poderíamos chamar de cânone, ou, evocando Dominique Maingueneau (2010), seriam documentários produzidos por auctores², ou seja, que contribuíram para o desenvolvimento do gênero. O terceiro capítulo se voltará para discutir conceitos relacionados à retórica e à argumentação e como eles encontram ressonância no nosso objeto de pesquisa.

O quarto e último capítulo se fundamentará na análise do documentário “Estamira”, de forma que três eixos principais serão levados em consideração: o primeiro, de certa forma, é o *leitmotiv*, pois ele nomeia o nosso trabalho. Para tanto, as categorias postuladas por Cláudio Bezerra serão importantes, pois ele analisa as personagens performáticas presentes nos documentários de Eduardo Coutinho. Partimos do princípio de que *Estamira* é multi performática, ou seja, algumas das categorias preconizadas por Bezerra poderão ser percebidas em proferimentos da protagonista do nosso objeto de pesquisa. O segundo eixo tem como referencial teórico a linguista brasileira Eni Orlandi e a tratativa que ela concede ao conceito de *silêncio*. Analisaremos a relação dito/não dito nos proferimentos de Estamira,

2 O filósofo francês afirma que o *auctor* seria um refinamento da noção de autor. Para ele: se todo texto implica por natureza um “responsável”, apenas um número muito restrito de indivíduos atinge o status de *auctor*. Basta para isso que se possa associá-los a uma “obra”, digamos a um *Opus*.

além de expor aquilo que acreditamos ser a essência do discurso fílmico documental: dirimir o efeito do silenciamento nas pessoas que se encontram à margem das relações de poder. Por sua vez, o terceiro eixo será uma espécie de ensaio preparatório para uma pesquisa a ser realizada no futuro. Lidaremos com o *ressentimento*, notório em diversas falas do sujeito *Estamira*. Como referencial teórico, serão contemplados os autores David Konstan e Pierre Ansard.

De alguma forma, nossa dissertação lidará com diversos aportes teóricos, o que corrobora com a ideia de que a Análise do Discurso é um campo do saber marcado pela interdisciplinaridade. Esperamos que as próximas páginas justifiquem as aproximações teóricas, e que, de alguma forma, o presente trabalho possa contribuir para o desenvolvimento de pesquisas voltadas para o discurso fílmico.

CAPÍTULO 1

O CINEMA DOCUMENTÁRIO: IDENTIDADE E FRONTEIRAS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Que tipos de signos são suscitados a partir do item lexical *documentário*? Como esse gênero foi discursivizado no que diz respeito às condições de produção? Essas duas perguntas serão o *leitmotiv* para a elaboração das ideias que serão desenvolvidas no capítulo. O que buscaremos, nesse particular, é problematizar o discurso do cinema documental através de uma abordagem sincrônica. Sabemos da complexidade dessa tarefa, pois esse tipo de produção fílmica, por não possuir um apelo comercial, se configura a partir de uma estrutura fluida³. O que faremos é uma análise que primará em apontar algumas marcas que, de alguma forma, contribuíram para a construção identitária do gênero.

Esse primeiro capítulo será, inicialmente, organizado a partir de uma tratativa que lida com as rupturas e aproximações existentes entre o cinema documental e o cinema romanesco. O cineasta Jean-Luc Godard, citado por Guy Gauthier (2011), afirma que “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção (...) e quem opta por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (p. 12). Evocamos esse dizer para, justamente, identificar o caráter fronteiro existente entre as produções cinematográficas, embora, acreditamos que existem marcas linguísticas que permitem estabelecer uma diferenciação.

O fato de contemplarmos, como objeto de pesquisa, um documentário detentor de um carregado viés social, permite a inferência de que esse será o eixo temático privilegiado na tratativa. É válido discorrer acerca de uma *categoria*⁴, privilegiada não apenas em “Estamira”, mas em grande parte dos documentários produzidos ao longo dos anos – o sujeito excluído das relações de poder. Nesse sentido, podemos adiantar uma questão relevante. No tocante à enunciação fílmica, nesse tipo de produção há uma espécie de hiato entre aquele que é o responsável pelo ato comunicacional e o sujeito discursivizado em cena. As próximas páginas deixarão essa ideia mais elucidada.

A palavra chave que define a dinâmica entre o documentarista e o entrevistado é *distância*. É a partir dessa ideia que se torna possível verificar os modos de organização e

3 A esse respeito, o documentarista João Moreira Salles (2005), citando o teórico Carl Plantinga, afirma que “o gênero documentário, ao contrário do cinema ficcional clássico, jamais contou com a força estabilizadora da indústria para impor convenções estilísticas e padrões narrativos relativamente homogêneos” (p. 57).

4 Utilizamos essa terminologia por estarmos atrelados ao postulado adotado pela Análise do Discurso que pensa o sujeito como um ser social. Charaudeau (2013) nos fala que “os grupos sociais produzem discursos de configuração diversa que dão sentido a materializações” (p. 207). Segundo o autor, elas são “oriundas de imaginários circulantes e sustentadas por uma racionalização discursiva” (p. 207).

estruturação dos documentários. Trataremos dessa questão ao longo da dissertação, mas é válido trazer a fala do documentarista Eduardo Coutinho, em depoimento dado para o filme “Eduardo Coutinho, 7 de outubro” – dirigido por Carlos Nader em 2014 –, pois ela evidencia a condição *sine qua non* vivenciada pelos documentaristas. Coutinho utiliza o depoimento do ex-metalúrgico *Geraldo*, no filme “Peões”, de 2004. Para ele, o momento fulcral surge quando o entrevistado muda as regras do jogo ao direcionar para o documentarista a seguinte pergunta: “Você já foi peão?”. Vejamos o que Coutinho nos diz sobre isso:

É extraordinário porque quando ele fala e eu digo: não. (...) ele está dizendo com isso: Você já foi mulher? Você já foi torturado? Sabe a experiência que você não pode passar para outro? Não existe, não pode passar. Você já foi mulher? Você já foi torturado? Você já foi negro? Não dá para passar, entende? Ai é uma coisa louca porque eu fiquei... Adorei que ele tivesse saído de uma forma tão magistral, tão por cima e definindo o que é o seguinte: é um filme de *não peões* sobre *peões* e isso é indefinível. Essa condição é indefinível (...). Essa diferença sempre existe e na verdade você tem que fazer da diferença um trunfo (NADER, 2014).

Como fazer para transformar a diferença em trunfo? A resposta para esse questionamento parece ser o cerne da efetividade do trabalho do documentarista. Somos, a partir disso, impelidos a pensar em uma dimensão ética⁵ que diferencia o cinema documental em relação ao romanesco (também possuidor de um horizonte ético, mas destoante em relação ao filme de não ficção, pois o caráter ficcional, de certa forma, afasta a necessidade de lidar explicitamente com o “real”). Fernão Pessoa Ramos (2013) afirma que “aspectos éticos tencionam diretamente a forma da presença do sujeito (e sua equipe) que sustenta a câmera na tomada⁶” (p. 34). O autor estabelece um vínculo entre o desenvolvimento do cinema documental mediante a “valoração ética do sujeito que enuncia” (2013, p. 34).

Ramos estabelece uma diferenciação do cinema documentário a partir de quatro grupos éticos. O primeiro grupo, chamado *ética educativa*, tem relação com o que definimos como *documentário clássico*: “forte presença da voz *over* ou locução, ausência de entrevistas/depoimentos, encenação em cenário ou locação, utilização de pessoas comuns como atores” (2013, p. 35). Um exemplo interessante desse tipo de produção é o filme “Coal Face⁷”, produção inglesa, dirigida pelo cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, em 1935. O segundo grupo, chamado *ética da imparcialidade/recuo*, traz consigo um apagamento na

5 Fernão Pessoa Ramos chama de ética “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (2013, p. 33)

6 A tomada é uma espécie de recorte do plano – qualquer segmento de filme compreendido entre duas mudanças de plano. Simplificando a ideia, podemos afirmar que o instante em que a câmera é ligada até o momento em que ela é desligada configura uma tomada. Ela se caracteriza a partir de uma continuidade, sendo organizada, a posteriori, pelo montador.

7 Essa produção aborda as dificuldades enfrentadas pelas pessoas que trabalham nas precárias minas de carvão, localizadas na Inglaterra.

tomada do *sujeito-da-câmera*⁸. Ramos (2013) nos fala que a “estilística dominante da ética que se crê imparcial ou ambígua é a do *cinema direto*”⁹ (p. 36). A respeito do terceiro grupo, denominado *ética interativa/reflexiva*, o teórico brasileiro afirma que há uma sustentação da “intervenção no mundo pelo emissor do discurso (*sujeito-da-câmera*)” (2013, p. 37). Nesse sentido, ele afirma que há uma interferência explícita do documentarista na tomada. Um exemplo significativo é o trabalho de Jean Rouch e Edgar Morin no filme “Crônica de um verão¹⁰”, de 1961. No Brasil, o principal diretor a adotar esse tipo de ação é *Eduardo Coutinho*, com destaque para o filme que pode ser considerado um *divisor de águas* na carreira desse diretor. Estamos falando de “Cabra marcado para morrer¹¹”, produzido em 1984.

Por último, temos a *ética modesta* que parece se configurar como um estilo de filmagem mais intimista. Ramos (2013) nos fala que a enunciação é construída a partir da diminuição do campo de abrangência do discurso. Ele cita os *documentários em primeira pessoa*¹², como notórios exemplares desse tipo de produção. Acreditamos que o objeto suscitador de nossa problematização nessa dissertação – o documentário *Estamira* –, embora não seja enunciado em primeira pessoa, se enquadre nesse grupo. Ramos (2013) evoca o teórico Bill Nichols ao estabelecer uma analogia entre *ética modesta* e o que é chamado pelo americano de *documentário performático*.

(...) o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver (NICHOLS, 2014, p. 173).

Estabeleceremos uma análise mais acurada acerca das particularidades dos *documentários performáticos* no momento em que fizermos a análise do nosso objeto de pesquisa. Antes de iniciarmos o primeiro tópico, é válido evocar as palavras de Eduardo

8 Terminologia utilizada por Fernão Pessoa Ramos (2013) na identificação da figura do documentarista.

9 O *cinema direto* teve o seu desenvolvimento a partir do final dos anos 1950 em três grandes centros de produção documental: França (o cinema etnográfico de Jean Rouch); Canadá (a companhia ONF de nomes como Pierre Perrault e Michel Brault); e Estados Unidos (a partir, principalmente, de dois nomes: Robert Drew e Richard Leacock). O que caracteriza o cinema direto é a possibilidade de estabelecer o som sincrônico, favorecendo uma menor distância entre o *sujeito-da-câmera* e o entrevistado, em função de uma melhor compactação do material fílmico. Falaremos, de forma pormenorizada, sobre essa importante corrente no próximo capítulo.

10 Falaremos um pouco sobre esse filme no próximo capítulo.

11 Outra produção que será analisada no capítulo subsequente.

12 No Brasil, esse tipo de documentário vem se mostrando profícuo, por exemplo, em filmes como “33” (2002) de Kiko Goifman e “Passaporte húngaro” (2003) de Sandra Kogut. No cenário internacional, existem diretores que se mostram notórios em trabalhar com essa visada. Podemos citar, a título de ilustração, nomes como Jonas Mekas e Agnes Varda. Nessas produções, o diretor se coloca e enuncia aspectos de sua vida.

Coutinho, no supracitado filme de Carlos Nader, *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*. Ao lidar com o trunfo, oriundo da diferença existente entre o documentarista e o entrevistado, o diretor brasileiro parece apontar um caminho. Ele diz que “a necessidade de ser ouvido é uma profunda necessidade humana [em seguida, ele pergunta:] quem está preocupado em legitimar o outro?” (NADER, 2014). Com essa questão, Coutinho parece estabelecer um critério de qualidade para a produção documental. Podemos inferir que o documentarista precisa saber fazer as perguntas e, principalmente, saber ouvir as respostas. Lidaremos com esses aspectos na análise do trabalho do sujeito Marcos Prado em “Estamira”.

1.1 – A IDENTIDADE DO DOCUMENTÁRIO E AS FRONTEIRAS DELINEADAS COM O CINEMA ROMANESCO

1.1.1 - IDENTIDADE

A distinção entre *ficção* e *documentário* remete ao início da produção cinematográfica. Guy Gauthier estabelece uma curiosa analogia:

Transposta ao cinema do fim do século XX, tal distinção poderia ser formulada da seguinte maneira: o filme de ficção seria da linhagem do romance (daí a justificativa da apelação ‘cinema romanesco’), do poema épico e das outras formas fundadas a um só tempo sobre o relato e sobre a fabulação; o filme documentário viria do conhecimento científico e de sua transmissão (2011, p. 20).

É uma definição passível de desconstrução a partir, principalmente, dos chamados *documentários em primeira pessoa*, pois eles, em sua maioria, são destituídos de conhecimentos científicos. Mais interessante é o que nos diz Bill Nichols ao afirmar que os documentários nos permitem experimentar “uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos” (2014, p. 18). Nichols postula, ainda, que “a lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (2014, p. 55). É interessante destacar que as duas citações trazem a expressão “mundo histórico”. Esse particular nos leva a raciocinar que existe, nos documentários, uma relação com o real, com o palpável e, principalmente, com aquilo que pode ser vivenciado pelo expectador. Daí pensarmos na

clássica definição de John Grierson¹³ ao afirmar que os documentários se configuram como um “tratamento criativo da realidade”.

O risco em trabalhar com definições que utilizam o item lexical “realidade” é, a partir disso, estabelecermos um vínculo intrínseco com a ideia de verdade. Fernão Pessoa Ramos, em seu livro “Mas, afinal... O que é mesmo documentário” dedica um tópico denominado “Mas... esse filme não é um documentário, ele manipula a realidade!” (2013, p. 29), que lida efetivamente com essa questão. A titulação escolhida pelo autor não poderia ser mais interessante, pois ele trata de estabelecer uma cisão entre a qualidade da verdade e a enunciação documental.

Se vincularmos a definição de documentário à qualidade de verdade da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade de crença de cada um. (2013, p. 30).

Pensemos na aplicabilidade das ideias precedentes: Temas polêmicos como *pena de morte, maioria penal, casamento gay*, por exemplo, podem ser tratados por documentaristas que tenham valores políticos e culturais distintos. A partir desses valores, as produções podem apresentar diferentes visadas. Seja qual for o direcionamento, caso algumas prerrogativas inerentes ao gênero sejam seguidas, poderíamos afirmar, seguramente, que tais produções se enquadrariam como documentários.

É desejável sair do campo hipotético para estabelecer uma aplicação acerca do que foi discorrido. O cinema documentário, produzido no Brasil, possui um eficiente exemplo de antagonismo no que tange ao ponto de vista. Cineastas como I. Rozemberg, Primo Carbonari e Jean Manzon produziram filmes nos anos 1940 e 1950 que visavam transmitir uma imagem ufanista do Brasil. Segundo Meize Lucas, existiam, no período supracitado, “filmes educativos que documentavam esse mundo existente no interior do país e filmes que exploravam esse mesmo mundo mostrando-o de maneira pitoresca” (2012, p. 149). Contudo, Lucas (2012) nos alerta que “o caráter pitoresco de algumas fitas passou a ser mais duramente criticado, ao passo que se iniciava uma valorização de filmes com abordagem socializante ou folclórica” (p. 150). Essas críticas “abriram o terreno” para o trabalho do produtor Thomas

13 “Produtor e cineasta inglês, ele fundou e animou vários grupos de produção, dentre os quais o GPO Unit (1933-1937), que inventou o documentário moderno; ele está, igualmente, na origem do Office National du Film do Canadá (ONF). Para John Grierson, o cinema é um instrumento, a serviço da ideologia e da política” (2013, p. 148).

Farkas e a sua caravana¹⁴. A iniciativa idealizada por Farkas destoa daquilo que fora realizado pelo trio (Rozemberg, Carbonari e Manzon), porém, podemos contundentemente afirmar que todos eles produziram documentários. Essa possibilidade de construção de discursos antagônicos, a respeito de uma mesma temática, nos impulsiona, a partir das ideias preconizadas por Bill Nichols, a pensar o documentário como sendo um exercício retórico. Acreditamos ser válido trazer as palavras do teórico americano:

A voz do documentário é, com muita frequência, a voz da oratória. É a voz do cineasta que tenciona assumir uma posição a respeito de um aspecto do mundo histórico e convencer-nos de seus méritos. Essa posição trata de aspectos do mundo sujeitos a discussão, de questões e tópicos que não se prestam à investigação científica. Como questões de compreensão, interpretação, valor e julgamento sobre o mundo em que realmente vivemos, elas requerem uma forma de falar fundamentalmente diferente da lógica ou da narração de histórias. A tradição retórica propicia uma base para essa maneira de falar (NICHOLS, 2014, p. 79 e 80).

O que se pode depreender do dizer de Nichols é que o cinema documentário se constrói a partir de um recorte subjetivo da realidade e uma tentativa de tomar uma posição para, *a posteriori*, obter a adesão de um público. Para exemplificar essa ideia, pensemos em dois casos significativos: No documentário *Shoah* (produção francesa, dirigida por *Claude Lanzmann* em 1985), o diretor escolheu lidar com a questão do holocausto a partir, única e exclusivamente, de entrevistas com pessoas que, direta ou indiretamente, foram atingidas por essa tragédia, ou seja, imagens e vídeos de arquivos foram vetados na montagem. Em contrapartida, o cineasta cambojano *Rithy Pahn*, na grande maioria de seus filmes, como, por exemplo, *S21 – A máquina de matar do Khmer Vermelho*, utiliza, para lidar com os horrores da ditadura de Pol Pot, tanto entrevistas, quanto imagens de arquivos e documentos oficiais. Os dois diretores optaram em assumir uma posição distinta, se pensarmos sob o ponto de vista da estética cinematográfica, contudo, o objetivo de ambos parece ser exorcizar um passado sombrio. Ambos produzem uma discursivização do trauma.

Um exemplo interessante desse tipo de distinção estética no cinema documental brasileiro pode ser encontrado a partir de uma temática que nos é muito cara, por estar diretamente relacionada ao nosso objeto de pesquisa: o *lixão*. Podemos citar três documentários que estabelecem uma espécie de denúncia acerca das condições de inferioridade vivenciadas por pessoas que trabalham em aterros sanitários. “Boca de lixo”

14 A Caravana Farkas se consolidou como um dos mais importantes movimentos do cinema documental produzido no Brasil. O objetivo do produtor era impulsionar a realização de filmes que buscassem uma imagem mais “nua e crua” da realidade brasileira. Ela vigorou nos anos 1960 e 1970 e teve a participação de nomes como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Maurice Capovilla, Manuel Horácio Gimenez, entre outros, totalizando mais de vinte produções. Segundo Lucas (2012), o projeto postulava um “papel educativo do cinema como elemento de formação da identidade nacional (...) e [tinha] uma forte preocupação em trazer para a tela a diversidade de falas do homem brasileiro” (p. 176).

(dirigido por Eduardo Coutinho em 1993) se estrutura, exclusivamente, em testemunhos de vida. O diretor procurou ouvir as pessoas não para emular uma espécie de reportagem de caráter denunciatório, mas, ao contrário, para tentar estabelecer um ambiente de interação com aquelas pessoas, que ganham a vida recolhendo dejetos no aterro de Itaoca, localizado na cidade carioca de São Gonçalo. “Lixo extraordinário” (dirigido por João Jardim, em parceria com Lucy Walker e Karen Harley, no ano de 2011) permite a percepção de um caráter indolente por parte dos responsáveis pelos aterros sanitários, no sentido de que os habitantes do lixão precisam ser salvos de sua condição.

Por fim, podemos citar o filme “Aterro”, dirigido pelo cineasta mineiro Marcelo Reis em 2011. O filme volta o olhar para a atividade de catadoras de lixo que trabalharam na comunidade “Morro das pedras”, localizada na cidade de Belo Horizonte. É um trabalho que parece dialogar com o cinema praticado por *Coutinho*, porém, Marcelo Reis optou em segmentar, no tocante à questão de gênero social, o seu documentário, o que, nos parece, não ter sido fortuito.

A partir dos exemplos precedentes, é possível afirmar que a *subjetividade* exerce um papel fulcral no desenvolvimento do cinema documental. Nas colocações anteriores, houve um predomínio do *sujeito-da-câmera*. Não podemos deixar de considerar a subjetivação presente no *ator social*¹⁵. Para Jean-Louis Comolli (2008),

(...) desde o nascimento do ato cinematográfico ocorre um duplo processo de individualização e se assim posso dizer, de subjetivação do sujeito filmado, de modo que aquele que é filmado se torna personagem de filme e através dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta e se oferece ao olhar do outro. Há em todo mundo um saber consciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura (p. 81)

Sendo ainda mais enfático em sua colocação, o autor (2008) afirma que “não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena” (p. 82). Esse processo é nomeado por Comolli de *auto-mise-en-scène*. É a partir daí que decorre o supracitado *duplo processo de individuação*, no sentido de que há, no dizer do teórico, *uma combinação de dois movimentos*. O primeiro surgiria através do *habitus* – “esse tecido estreito, essa trama de gestos apreendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes” (2008, p. 84). O segundo surgiria a partir da interação com o *sujeito-da-câmera*, ou seja, estaria atrelado à maneira como o documentarista conduz o discurso fílmico, fornecendo, ou não, uma abertura para o contingente ou, nas palavras de Fernão

15 Terminologia utilizada por Bill Nichols (2014) para caracterizar a figura do entrevistado ou da personagem do documentário.

Pessoa Ramos (2013), uma possibilidade de emergir certa *indeterminação na tomada*. Para Comolli (2008).

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. (...) Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. (p. 85).

A fim de, pelo menos momentaneamente, fechar essa ideia, nos parece interessante pensar que a *auto-mise-en-scène* é incentivada pelo documentarista. Somos remetidos novamente à ideia desenvolvida por Eduardo Coutinho, supracitada, de que existe uma diferença entre o entrevistador e o entrevistado. O equacionamento dessa diferença, que poderia resultar em um trunfo, pode surgir a partir da iniciativa do cineasta mediante um interessante conceito denominado *antecampo*. Quem problematizou acerca dessa noção é o teórico André Brasil (2013, p. 580). Ele afirma que “o antecampo pode ser sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível” (BRASIL, 2013, p. 580).

Voltaremos a essa questão na discussão acerca da *performatividade* e a sua presença no documentário “Estamira”. Podemos, por ora, resumir a discussão afirmando que a *mise-en-scène* (ação que parte do *sujeito-da-câmera*) pode permitir o surgimento da *auto-mise-en-scène* mediante um duplo movimento de individuação advindo do *habitus* e do *antecampo* construído pelo documentarista. Todo esse processo evidencia a importância da noção de subjetividade na produção dos documentários.

1.1.2 - OS SUJEITOS DO DISCURSO FÍLMICO DOCUMENTAL

A partir do que foi apresentado até o momento, julgamos interessante fazer uma abordagem, mesmo que concisa, acerca de uma questão fundamental tanto para a análise do discurso, quanto para a produção fílmica documental: *o sujeito do discurso*. É possível pensarmos que, nos documentários, os sujeitos apresentam três posições: *sujeito-da-câmera*, *ator social* e *sujeito-espectador*. A enunciação fílmica e a dinâmica estabelecida entre o documentarista e o entrevistado podem ser bem compreendidas a partir do dizer de Jean-Louis Comolli (2008):

Colocar em cena é ser colocado em cena. É ser colocado na cena pela própria constituição de uma cena. Aquele (a) que eu filmo me olha. O que ele (ela) olha ao me olhar é o meu olhar (escuta) para ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise-en-scène*, ele (ela) me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha *mise-en-scène* tal como repercutiu nele (nela). (p. 82).

A construção da cena documental, e o excerto anterior parece evidenciar, se apresenta marcada por um mecanismo de troca comunicacional. Nesse particular, podemos “evocar” Patrick Charaudeau (2008), pois ele postula a existência de quatro princípios basilares para a criação de um ato comunicacional. *Princípio de interação*: “Define o ato de comunicação como um fenômeno de troca entre dois parceiros, os quais se encontram em uma relação não simétrica (...) [e] correlativamente ligados pelo reconhecimento recíproco desses dois papéis de base” (p. 13). *Princípio de pertinência*: “(...) representa o que chamamos *saberes partilhados*. Sem esses saberes, não há possibilidade de estabelecer uma intercompreensão e, portanto, não há pertinência no ato de comunicação” (p. 14). *Princípio de influência*: “Todo ato de comunicação é uma luta pelo controle dos interesses da comunicação e a toda ação de influência corresponde uma ação de contra influência” (p. 15). *Princípio de regulação*: “(...) determina, ao mesmo tempo, as condições para que os parceiros de comunicação entrem em contato e se reconheçam como parceiros legitimados e as condições para que a troca comunicativa prossiga e atinja seus fins” (p. 15).

É interessante inferir que existe uma relação entre a categorização preconizada por Charaudeau e o processo de enunciação fílmica teorizada por Comolli, principalmente no que tange ao surgimento de uma *auto-mise-en-scène*, pois ela emerge a partir da dinâmica comunicacional existente entre o documentarista e o entrevistado. Contudo, é de fundamental importância a, já destacada, vantagem do *sujeito-da-câmera*, uma vez que ele possui o “corte final”. O que isso quer dizer? A troca interacional entre os sujeitos do discurso recebe a influência do tratamento conferido pela montagem que pode, ou não, preservar um caráter de naturalidade interativa. O cineasta pode, nos dizeres de Comolli, realizar uma *retirada estética* para que o *ator social* possa construir a sua *mise-en-scène*.

Há, ainda, um terceiro sujeito do discurso documental, que não terá destaque em nossa leitura, uma vez que não iremos adentrar em aspectos ligados à *recepção*. Estamos falando do *sujeito-espectador*. Nos limitemos, nesse particular, a inserir novamente o pensamento de Jean-Louis Comolli (2008):

Quando ocupo o lugar do espectador, abre-se em mim uma mancha cega, um buraco negro, um vácuo sobre o qual eu nada quero saber, pois ele é a condição da minha crença no filme. É porque eu não me vejo olhar (olhado) que posso aderir à coisa

representada. Sem essa recusa inicial e fundadora, não há crença possível. Eu sei muito bem que estou na sala de cinema e que sou espectador... mas mesmo assim esqueço disso para acreditar na representação, para nela injetar sua carga de realidade, sua intensidade de experiência vivida (p. 83).

Apesar de alheio à dinâmica interacional estabelecida na enunciação fílmica, o *sujeito-espectador* é convidado a receber uma espécie de imersão no material filmado. Isso, a nosso ver, parece ocorrer mediante a atuação dos princípios comunicativos de Charaudeau, principalmente se pensarmos na questão da *pertinência*, pois é a categoria pela qual desembocam os saberes, valores e normas. Comolli, em alusão ao sociólogo Pierre Bourdieu, nomeia os saberes de *habitus*.

A ideia de que o discurso fílmico documental está condicionado à questão da subjetividade parece ter sido evidenciada em nosso texto. Porém, se faz importante ressaltar que os estudos discursivos pressupõem a inexistência de uma originalidade pura, ou seja, o discurso é heterogêneo e carrega marcas de outras criações. O nosso objeto de pesquisa – o documentário *Estamira* – por exemplo, é atravessado por muitas vozes, como, por exemplo, filmes como o supracitado *Boca de Lixo*, além do renomado curta *Ilha das flores*¹⁶, dirigido por Jorge Furtado em 1989. Podemos citar, ainda, a produção francesa *Os catadores e eu*¹⁷, dirigido por Agnes Varda em 2000. Patrick Charaudeau, embora não aborde questões relacionadas ao cinema e ao documentário, para lidar com a heterogeneidade discursiva, postulou o conceito de *imaginários sociodiscursivos*¹⁸. O autor nos fala que:

Os imaginários sóciodiscursivos circulam, portanto, em um espaço de interdiscursividade. Eles dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos sociais têm dos acontecimentos, dos julgamentos que se fazem de suas atividades sociais. (2013, p. 207).

Retomando a nossa discussão em relação ao *sujeito*, parece-nos válido destacar o trabalho de um autor canônico para a análise do discurso francesa. Estamos falando de Michel Pêcheux (1988), que fundamenta a sua teoria dos sujeitos a partir do processo de *interpelação*. Ele postulava que “a ideologia interpela os indivíduos em sujeito” (p. 155). Nesse sentido, somos levados a pensar no sujeito *pecheutiano* como sendo fruto de uma convocação à existência. Esse autor, embora canônico para a análise do discurso, não será a

16 Curta que denuncia as condições sub-humanas enfrentadas por pessoas em condição de inferioridade e a relação que elas possuem com o lixo e com os detentores dos meios de produção.

17 Uma espécie de *road movie* (filme de estrada), em que Varda percorre diversos locais na França. para entrevistar pessoas que têm como atividade profissional a coleta de lixo.

18 Em função do vínculo de nossa pesquisa com a Análise Argumentativa do Discurso, iremos utilizar, nas próximas páginas, em detrimento da terminologia de Patrick Charaudeau, um conceito similar denominado pela linguista Ruth Amossy de *doxa*. A autora vincula esse termo ao “conjunto de valores, de evidências e de crenças” (2013, p. 123). Ela afirma ainda, amparada pela teoria de Perelman, que o estabelecimento do *éthos* está atrelado a *doxa*, pois ela “compreende o saber prévio que o auditório possui sobre o orador” (2013, p. 124).

base teórica para a presente pesquisa, contudo, podemos, a partir de seu postulado, estabelecer uma ousada analogia. Como seria o *sujeito do documentário*? Podemos afirmar que ele é convocado à existência pelas lentes da câmera do documentarista. O viés social, presente no gênero documentário produzido no mundo e no Brasil (a partir do final dos anos 1950), seria justamente o de convocar à existência os excluídos das relações de poder. Sabemos que a interpelação em Pêcheux é algo inerente a todos os indivíduos e isso, *per si*, se configura como uma diferença em relação à analogia que nos propusemos fazer. O que nos parece interessante pensar é que o processo de interpelação do indivíduo em sujeito está condicionado aos detentores do poder. Esse mesmo processo interpelativo – do indivíduo em sujeito do documentário – é fruto da ação de alguém – o *sujeito-da-câmera* – que detém os meios de produção. No entanto, a nosso ver, os frutos desse processo, diferentemente do que parece ocorrer em Pêcheux, podem ser benéficos.

Diferentemente do *sujeito assujeitado* da segunda fase¹⁹ de Pêcheux, Charaudeau pensa existir uma espécie de margem de manobra entre a sobredeterminação e a liberdade. Comungamos com essa visão por pensarmos que o assujeitamento pode impedir o surgimento da *auto-mise-en-scène*. Para o linguista francês, o sujeito “é, ao mesmo tempo, coagido pelos dados da situação de comunicação (...) que o conduzem a se comportar discursivamente de uma certa maneira, e livre de se *individuar*, o que o leva a usar estratégias” (2014, p. 458). Concluamos os apontamentos referentes às questões do sujeito com as palavras de Patrick Charaudeau:

(...) é conveniente considerar que o sujeito do discurso [incluamos aqui o discurso fílmico documental] é um sujeito composto de várias denominações. Ele é polifônico, uma vez que é portador de várias vozes enunciativas (...). Ele é dividido, pois carrega consigo vários tipos de saberes, dos quais uns são conscientes, outros não são conscientes, outros ainda inconscientes. Enfim, ele se desdobra na medida em que é levado a desempenhar alternativamente dois papéis de base diferentes: papel de sujeito que produz o ato de linguagem e o coloca em cena (...) e papel do sujeito que recebe e deve interpretar um ato de linguagem (p. 458).

1.1.3 - FRONTEIRAS E CONSOLIDAÇÃO DA LINGUAGEM

19 A teoria de Michel Pêcheux é, comumente, dividida em três fases. A primeira flerta com o estruturalismo pelo mecanicismo das análises. A obra significativa dessa fase é “Análise automática do discurso” (1969). A segunda fase, influenciada intensamente pelo filósofo francês Louis Althusser, traz o importante livro “Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio” (1975), em que se apresentam conceitos-chave como *formação discursiva*, *interdiscurso* e *esquecimentos*. A terceira fase, mais psicanalítica, traz consigo uma maior abertura no processo interpelativo. O livro fundamental dessa última fase é “Discurso: estrutura ou acontecimento” (1983).

Retomando a discussão presente no início do capítulo, podemos afirmar que o cinema, desde a sua invenção, é perpassado por discussões teóricas a respeito da diferenciação entre a ficcionalidade e a apreensão da realidade. O que se percebe é a não possibilidade de isolar as duas categorias, ou seja, não há uma categorização estanque. Existe um imbricamento, uma retroalimentação, embora seja possível estabelecer distinções entre o cinema ficcional e o cinema documental. Guy Gauthier (2011) afirma que “o documentário, voluntariamente ou não, anexou diversos procedimentos da ficção, contribuindo um pouco mais para a incerteza da fronteira que separa a *secura elegante* da constatação da ficção realista” (p. 33).

É possível afirmar que o cinema começou através de um registro documental. Interessante pensar nesse registro inicial a partir de três itens lexicais que conseguem dar conta dos sentimentos suscitados mediante as imagens de um trem chegando a uma estação: *medo, real e representação*. Quem lida com essa questão é o teórico e cineasta Jean-Louis Comolli:

Era uma vez a invenção do cinema, e acontece que essa invenção se fez não apenas no desejo do espetáculo, mas também na crença e no medo. (...) *A chegada do trem na estação* (1895). Um dos “primeiros filmes” é primeiro no sentido de que é também o primeiro medo dos primeiros espectadores e a sua primeira profissão de fé (2008, p. 66).

A respeito desse temor, Comolli (2008) ainda afirma que a sensação experimentada pelos “primeiros espectadores” era o “medo diante da representação e não da coisa – muito bem tida como impossível. Medo diante da irrupção, na tela, do real de uma imagem” (p. 67). O que podemos afirmar, referendados pelo pensamento do teórico francês, é que, desde os primórdios, a imagem suscitou um fascínio nas pessoas. Pertinente pensar que o imaginário imagético do cinema resultou na aparição de dois gêneros: o *cinema ficcional* e o *cinema documental*.

Rediscutindo a ideia, postulada por Gauthier, de que existe uma fronteira marcada pela incerteza, é possível encontrarmos diversos diretores que corroboram com esse “esfacelamento”. Podemos citar os cineastas iranianos Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, em filmes como, respectivamente, *Close-Up*²⁰ (1990) e *Um instante de inocência*²¹ (1997). No cinema brasileiro, esse fenômeno vem se mostrando profícuo em obras

20 A inscrição de Makhmalbaf e Kiarostami não é fortuita, uma vez que em *Close up*, aquele acaba se transformando em personagem. O objetivo de Kiarostami foi reencenar um crime de falsidade ideológica cometido por um jovem que se hospedou na casa de uma família rica de Teerã, afirmando ser o consagrado diretor. Ao final, Makhmalbaf, juntamente com o infrator, é filmado indo em direção à mesma casa cujo crime havia sido cometido.

21 Produção que relata a tentativa de Mohsen Makhmalbaf em reencenar um crime cometido por ele quando era, ainda, um jovem ativista. Acompanhado de sua prima, o diretor esfaqueou um policial durante uma manifestação

distintas esteticamente, mas que lidam com esse imbricamento de gêneros. Podemos citar, por exemplo, o trabalho do cineasta Andrea Tonacci no consagrado *Serras da desordem*²² (2006). Não aprofundaremos nessa questão, mas é válido citar diretores brasileiros como Adirley Queiroz, Petra Costa, Carlos Nader, além de outros que se mostram notórios em realizar esse tipo de estratégia filmica.

Embora possamos perceber a existência de um diálogo entre os dois tipos de gênero²³, é preciso lidar com alguns limites que trazem consigo uma ideia de construção identitária. O documentarista brasileiro João Moreira Salles (2005), em seu texto “A dificuldade do documentário”, estabelece um discurso contundente no sentido de desenvolver uma diferenciação entre o cinema documental e o cinema ficcional.

Aqueles que negam a existência de uma diferença essencial entre ficção e documentário geralmente partem do princípio equivocado de que o documentário, caso existisse, deveria oferecer acesso direto e não contaminado à coisa-em-si. Como isso não é possível, preferem então declarar que todo filme é ficcional. Estão errados. Manipular o material não significa aproximá-lo da ficção (p. 64)

Salles busca e, de certa forma “legislando” em causa própria, marcar o território do documentário. É uma ressalva importante, pois se o documentário se definir como a apreensão pura do real, apenas os registros das fitas das câmeras de segurança localizadas nos condomínios e nas ruas das grandes cidades brasileiras podem ser considerados documentários. Mesmo em filmes nos quais há um recolhimento da enunciação filmica²⁴, existe a importância da organização do material, ou seja, é na edição que o registro se transforma em produção cinematográfica. Isso é assegurado por Salles no final do excerto, ao atestar que existe uma manipulação do material filmico. O que podemos afirmar, diante disso, é que o material “bruto” é discursivizado na montagem e somente após esse procedimento é que podemos afirmar estar diante de uma produção documental.

contra o regime dos *xás*. Anos depois, Makhmalbaf, por força do acaso, reencontrou o policial que fora esfaqueado. A partir disso, o diretor teve a ideia de localizar duas pessoas parecidas com eles, quando jovens, para reencenar o episódio. O interessante é que os “atores” seriam dirigidos, respectivamente, por Makhmalbaf e pelo policial agredido.

22 Produção que relata a trajetória do índio Carapiru, cuja tribo fora dizimada por caçadores. Tonacci divide o filme em duas partes que se imiscuem. A primeira é uma reencenação do crime e de suas implicações, enquanto na outra, o índio reencontra as pessoas que o acolheram e que o ajudaram após a chacina.

23 Embora o presente tópico lide com a fronteira existente entre os dois gêneros, escolhemos aprofundar nas características do gênero documentário. O chamado cinema romanesco seria o cinema de ficção, tanto aquele que é produzido nos moldes clássicos, quanto àqueles considerados autorais. É um tipo de cinema que, comumente, lida com atores profissionais, embora existam exceções a essa regra.

24 Termo utilizado pela teórica Ilana Feldman em seu texto “Um filme de: Dinâmicas da inclusão do olhar do outro na cena documental”. A expressão se refere aos filmes cuja presença do documentarista é reduzida. Bill Nichols identifica esse tipo de produção como sendo documentários observativos. O cinema direto americano (“Primárias” de Robert Drew e “Salesman” dos irmãos Maysles) e o Cinema Verité (“A pirâmide humana” de Jean Rouch) são exemplos desse tipo de documentário.

O teórico americano Bill Nichols afirma que “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (2014, p. 26). Essa afirmação parece contrastar com o pensamento de João Moreira Salles, porém o que Nichols afirma é que a ficção possibilita uma apreensão dos valores de uma determinada sociedade. É fácil comprovar isso. O “Cinema Novo²⁵”, de certa forma, se insere em uma linha de pensamento cultural que vigorava no período de sua realização. É possível apreender minimamente o real daquela época a partir da análise dos filmes mais significativos desse movimento, ou seja, existiram condições de produção que permitiram a realização desse tipo de filme. Trazendo a discussão para o campo argumentativo, podemos afirmar que o cinema, tanto documental quanto ficcional, se assenta em elementos dóxicos podendo ser analisado a partir do *zeitgeist*, ou seja, do espírito do tempo. Nesse sentido, terminologias da análise do discurso como *condições de produção do discurso; imaginário sociodiscursivos e “doxa”* se imbricam criando, a partir disso, a “mola propulsora” na produção cinematográfica.

O que se mostra importante é não partir para uma generalização tautológica, pois existem diferenciações entre ficção e documentário, o que não implica uma formalização intransigente. Quem parece ter melhor analisado essa questão foi o autor francês Guy Gauthier (2011, p. 29) ao afirmar que “o documentarista escolhe dar conta do real, sendo a arte uma consequência do seu talento”. Por outro lado, ele nos fala que a ficção é construída graças aos recursos artísticos e o testemunho sobre o real poderia emergir sob a forma de recurso narrativo. O que pode ser extraído, a partir do excerto antecedente, é que os recursos artísticos, como, por exemplo, *montagem, enquadramento de câmera, trilha sonora, recursos fotográficos, edição de som e de imagem*, são utilizados como elementos que podem conferir um suporte ao registro documental. Contudo, existem diretores que optam por trabalhar apenas a partir da palavra, ou seja, eles constroem filmes fundamentados numa “secura” narrativa. O melhor exemplo, desse tipo de tratativa no cinema brasileiro, pode ser encontrado nos documentários de *Eduardo Coutinho*, em filmes como *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002).

Ao longo do texto, duas ideias foram incorporadas ao discurso filmico documental. Em primeiro lugar, citamos o documentarista *João Moreira Salles* para expor o postulado de

25 Movimento cinematográfico brasileiro que vigorou, mais plenamente, entre as décadas de 1950 e 1960. Reunindo jovens que queriam fazer filmes distantes do cinema hollywoodiano, com locações naturais e não atores, seus principais representantes são os cineastas Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros.

que esse gênero se apresenta, na maioria das vezes, destituído de uma padronização industrial. A ausência de apelo comercial é facilmente comprovada, uma vez que os cinemas pertencentes ao chamado *circuito comercial*, dificilmente, cedem espaços para a exibição de documentários. Em segundo lugar, mencionamos, amparados pelo pensamento de Fernão Pessoa Ramos, o, muitas vezes, equivocado risco em vincular as produções fílmicas a uma ideia de realidade ou verdade das asserções. Ramos acredita que a melhor estratégia, para lidar com essas vicissitudes, é pensar o trabalho do *sujeito-da-câmera* nos documentários como sendo similar a um trabalho ensaístico.

Não obstante, existem ressalvas a serem feitas para esse tipo de analogia. Pensar o documentário a partir das características de um ensaio pode trazer o risco de que qualquer registro imagético possa ser enquadrado como sendo um filme de não ficção. Em museus ou centros culturais, por exemplo, é possível vermos diversas exposições de vídeos que parecem possuir um caráter ensaístico, mas, dificilmente, podem ser considerados documentários. Diante desse quadro de aparente instabilidade, o que pode ser feito para “driblar” tais contingências?

A resposta para essa questão pode ser obtida através do estudo dos postulados de importantes teóricos que se prestaram a desenvolver categorias que contribuíram para a construção de uma identidade para o gênero *documentário*. Bill Nichols (2014, p. 47), por exemplo, afirma que o documentário é definido pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental de vanguarda. Segundo o autor, ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. O supracitado autor nos fala, ainda, de normas e convenções utilizadas pelos cineastas que contribuem para uma particularização do gênero. São elas:

O uso do comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais e suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme (2014, p. 54).

O excerto antecedente nos remete a um postulado importante da análise do discurso. Essas convenções normativas podem ser análogas ao conceito de *contrato*. Segundo Charaudeau (2012), tal conceito, “pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações linguageiras” (p. 56). A noção de *contrato* traz consigo uma ideia de agrupamento

homogêneo, embora seja um consenso para a AD a ausência de uma estabilidade do *discurso*. Um dos autores que chama a atenção para esse fato é Dominique Maingueneau. Ele afirma:

(...) é possível entender o que Pêcheux chama de “superfície discursiva”, que corresponde ao conjunto dos enunciados realizados, produzidos a partir de uma certa posição; mas também pode-se interpretado como o sistema de restrições que permite analisar a especificidade desta superfície discursiva (1997, p. 23).

É possível estabelecer uma aproximação entre os postulados de Charaudeau e os de Maingueneau (1997), pois este chama a atenção para uma possível *delimitação discursiva* que, nos parece, se relacionar com a ideia de *contrato*, ao mesmo tempo em que impulsiona a analogia com as normas e convenções trabalhadas por Bill Nichols.

Retomando o pensamento do autor americano, o gênero documentário foi, por ele, desmembrado em subcategorias, que, longe de ser estanques, contribuem para uma melhor problematização a respeito da variedade de possibilidades estilísticas de construção de um discurso fílmico documental. Interessante pensar que esta taxonomia dialoga com os quatro grupos éticos problematizados por Fernão Pessoa Ramos. Nichols nos fala de seis modos de organização do documentário. *Modo poético*²⁶: “ênfatisa mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (p. 138). *Modo expositivo*²⁷: “Agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica do que estética ou poética. (...) dirige-se ao espectador diretamente” (p. 142). *Modo observativo*²⁸: “O cineasta observativo adota um modo especial de presença na cena, em que parece ser invisível e não participante” (p. 149). *Modo participativo*²⁹: “Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente” (p. 154). Nesse tipo de produção, há, comumente, a presença do diretor no enquadramento, fazendo perguntas, participando e conduzindo a cena. *Modo reflexivo*³⁰: “modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (p. 166). *Modo performático*³¹: “Dirigem-se para nós de

26 Os trabalhos iniciais do cineasta holandês Joris Ivens *A ponte* (1928) e *Chuva* (1929), além dos dois primeiros filmes do francês Jean Vigo *A propósito de Nice* (1930) e *A natação segundo Jean Taris* (1931) são bons exemplos de um cinema documental poético.

27 Os filmes da *Caravana Farkas* são profícuos para se pensar os documentários expositivos. Podemos incluir, também, os clássicos e britânicos *Drifters* (1929), de John Grierson e *Coal Face* (1935), de Alberto Cavalcanti.

28 O cinema direto, supracitado em nosso texto, e desenvolvido, como foi mencionado anteriormente, de forma mais profícua na França, Estados Unidos e Canadá são referências para esse tipo de documentário.

29 Nesse particular, podemos inserir o já citado *Crônica de um verão*, além do trabalho do cineasta Eduardo Coutinho.

30 É possível pensar que o filme inaugurador desse modo de organização seja *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. O cinema brasileiro vem sendo um terreno fértil para esse tipo de documentário em filmes como *Elena* (2012), de Petra Costa e *Uma passagem para Mário* (2013), de Eric Laurence.

31 Acreditamos que *Estamira*, objeto de nossa pesquisa, se enquadre nessa categoria. Podemos perceber, ainda, o desenvolvimento de personagens performáticas nos documentários de Eduardo Coutinho. No cenário

maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (p. 171).

Um ponto a ser tratado em nossa abordagem sincrônica nos parece de fundamental importância para a problematização almejada nessa dissertação. Trata-se da *entrevista*, artifício utilizado pelos documentaristas, principalmente a partir do *cinema direto* nos anos 1950 (gravadores portáteis e sincronização som/imagem) e atravessa, com exceção, talvez, do modo *poético* e do modo *observativo*, todos os tipos organizacionais postulados por Bill Nichols. Existe uma polêmica a respeito do fato de as entrevistas se consolidarem como um clichê, ou até mesmo banalizarem o gênero. Não iremos aprofundar nesse particular, mas acreditamos que ainda existe espaço para a utilização das entrevistas, desde que elas não sejam um espelho da figura centralizadora do documentarista. A partir das *entrevistas*, podemos perceber uma questão que se mostra fundamental para a nossa discussão. Fernão Pessoa Ramos (2013) define uma categoria importante na construção identitária do gênero e que se faz presente em algumas produções: *o índice de indeterminação na tomada*.

Acreditamos que esse elemento pode ocorrer em três situações. Em primeiro lugar, quando o *sujeito-da-câmera* se vê em uma situação que possa colocar em risco a sua integridade física (documentários de guerra ou registros documentais realizados em áreas de risco, como aglomerados, por exemplo). Em segundo lugar, quando o projeto de fala se apresenta lacunar, ou seja, quando o documentário visa atingir a um objetivo e o cineasta filma o desenvolvimento de sua “jornada” (neste particular, merecem destaque os já citados *documentários de busca*). Por fim, e a nosso ver mais condizente com o objeto de nossa dissertação, quando há certo descontrole a respeito do depoimento do entrevistado (a). Essa aparente ausência de controle, ressaltamos, é oriunda de uma *auto-mise-en-scène*, estimulada pelo documentarista e preservada por ele na edição.

Para finalizarmos o tópico, nos parece interessante pensar nos temas mais proficuamente tratados pelos documentaristas. É possível perceber uma proeminência para questões ligadas a valores culturais, sociais e políticos. Bill Nichols (2014), por exemplo, aponta a presença de uma tríade temática: *identidade social, intimidade sexual e pertença social*. Evoquemos, novamente, o dizer do teórico:

Ao longo dos caminhos marcados por nossos desejos nessas três direções, encontramos assuntos tão fundamentais como biografia e autobiografia, poder e

internacional, merecem destaque *Portrait of Jason* (1969), de Shirley Clark; *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs; e *Paris is Burning* (1991), de Jennie Livingston;

hierarquia, violência e guerra, economia, nacionalidade, etnicidade, raça, justiça social e mudança social, história e cultura (2014, p. 109).

Nas próximas páginas, iremos realizar um apanhado, conciso em função da limitação de espaço, acerca de importantes produções documentais realizadas tanto no Brasil, como internacionalmente. Será possível, a partir dessa iniciativa, perceber que todos os filmes analisados se enquadram nos assuntos citados no excerto anterior.

CAPÍTULO 2

RECORTE DIACRÔNICO DA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS

É uma tarefa dispendiosa organizar uma relação que consiga contemplar dois quesitos, nem sempre harmoniosos: a relevância (fruto do olhar de terceiros, pois está atrelada à taxonomia organizada por uma comunidade de estudiosos, pesquisadores, críticos e cineastas) e o gosto pessoal. De alguma forma, é preciso, sempre, privilegiar o primeiro, embora, não seja possível desconsiderar a inscrição do segundo na confecção do presente capítulo.

Devemos alertar para o fato de que as próximas páginas funcionarão como uma espécie de panorama, digamos, sucinto. Diante disso, o leitor familiarizado com a temática, certamente, sentirá falta de determinado nome ou de determinada produção.

O que se pode afirmar, tentando dirimir esse efeito de incompletude, é que, além da afinidade e do grau de significância, um critério importante utilizado para a construção da relação é a presença dos chamados *sujeitos singulares*. É fato, como veremos, nem todos os trabalhos destacados trazem esses personagens, porém, de alguma forma, grande parte das produções atestarão a capacidade que o discurso fílmico documental possui de reduzir os potenciais efeitos de silenciamento. Tais efeitos podem ser oriundos, tanto de um regime totalitário, quanto de direcionamentos feitos a partir de critérios fundamentados em clichês e estereótipos, com destaque para o corriqueiro desserviço prestado pela grande mídia. O presente capítulo será dividido em duas partes: a primeira tratará da produção internacional, ao passo que a segunda se focará nos documentários brasileiros.

2.1 – PERSPECTIVA DIACRÔNICA DA PRODUÇÃO INTERNACIONAL

2.1.1 – VERTOV (1896-1954) – *UM HOMEM COM UMA CÂMERA*

Dziga Vertov, além de cineasta, foi um filósofo da linguagem cinematográfica. Em seu mais importante filme *Um homem com uma câmera*³², produzido em 1929, se encontram os principais postulados adotados por esse diretor. Julgamos interessante estabelecer uma pequena análise acerca das condições de produção que propiciaram a enunciação do discurso fílmico construído pelo cineasta russo. A União Soviética vivenciava mais de dez anos de regime socialista, mas ainda havia a necessidade de uma consolidação de uma hegemonia cultural. Dois movimentos vanguardistas³³ se mostraram importantes para o alcance desse objetivo, sendo, ainda, fundamentais para se pensar o *espírito do tempo* no qual Vertov, juntamente com outros cineastas soviéticos – como Sergei Eissenstein, Lev Kuleshov e

32 A produção dialoga com os filmes de sinfonia de cidades, que estavam em voga na época. São filmes que foram organizados buscando evidenciar o encantamento cosmopolita que as cidades do início do século XX estavam suscitando. Um ótimo exemplo é o alemão *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), dirigido por Walter Ruttmann.

33 Alvarenga e Conceição afirmam que tais movimentos se caracterizam pela “ruptura em relação a parâmetros de representação clássica e com uma busca ligada não só ao presente, mas ao futuro da própria arte” (2009, p. 74).

Vsevolod Pudovkin – estava inserido. Estamos falando do *futurismo* e do *construtivismo*. Os autores Nilson Assunção Alvarenga e Pedro Nogueira e Conceição afirmam que:

Assim como o movimento futurista, o construtivista tentava, em sua essência, absorver na arte as novas formas de percepção do mundo moderno, seu ritmo e sua rapidez. Como expressão da vida moderna, enquanto máquina e enquanto meio de representação, o cinema deveria cumprir um papel fundamental no sentido de instituir uma arte capaz de dar conta do mundo moderno e, ao mesmo tempo, levar o homem a abandonar as antigas visões de mundo, presas a modelos clássicos de representação social e artística (2009, p. 74 e 75).

A ferramenta utilizada pelo cinema para alcançar os objetivos mencionados na citação acima é a *montagem*³⁴. É um fato notório que *Vertov*, a exemplo de seus compatriotas supracitados no texto, se notabilizou por ser um cineasta que problematizou sua obra a partir de experimentações ocorridas na *montagem*. Podemos afirmar que tais experimentos o afastam da lógica adotada pela *decupagem clássica*³⁵. Os teóricos citados anteriormente afirmam que para o cineasta “a arte não está nos movimentos e sim na passagem entre eles” (2009, p. 76). A teorização “vertoviana” acerca da supremacia da passagem entre os planos recebe o nome de *teoria dos intervalos*.

Para o cineasta russo, existe uma hierarquia entre os possíveis olhares, ou seja, ele dicotomiza privilegiando o olho da câmera em detrimento do olho humano. Essa teorização culmina no chamado *kino-glaz (cine olho)*, que consiste na câmera que capta “a vida de improviso sem a falsidade que o cinema clássico propunha” (2009, p. 76). Vertov acreditava no acentuado alcance da câmera em oposição ao olho humano, imperfeito pela limitação de alcance. Ele “enxergava no cinema a possibilidade de decifrar o mundo pela visão do olho da máquina, perfeito, novo e comunista” (2009, p. 80).

Em relação ao *Um homem com uma câmera*, a percepção que se tem é de que Vertov quis organizar uma espécie de ode à vida progressista. Não há personagens centrais, ou seja, a narrativa não gira em torno de uma história. O tópico desencadeador da *mise-en-scène* é o próprio *cinema* e a possibilidade acentuada de criar experimentações a partir da câmera e da montagem. Nesse sentido, é pertinente pensar nessa produção como sendo um documentário *reflexivo*, no sentido de ele trazer consigo uma marcante carga de metalinguagem. Vejamos o que Jean-Louis Comolli afirma a respeito do prólogo do filme de Vertov:

34 “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT, 2013, p. 195).

35 Ismail Xavier (2014) explica que a decupagem (processo de decomposição do filme) clássica é caracterizada pelo “carácter de sistema cuidadosamente elaborado, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torna-la invisível” (p. 32).

A sala de cinema, caixa encantada. *O homem com a câmera* começa por abrir essa caixa vazia. O *cameraman*, descendo do alto de uma câmera filmada como monumento do mundo, passa por sua câmera por trás de uma cortina de teatro. O encantamento começa (2008, p. 242).

No dizer de Lev Manovich, citado pelos autores Alvarenga e Conceição (2009), esse prólogo seria o primeiro de três níveis narrativos. O segundo, para Manovich, se volta para o espectador que assiste ao material filmado. Por fim, temos o terceiro nível que, segundo o autor supracitado, consiste na própria problematização do registro fílmico. A respeito deste último nível, Lev Manovich chama a atenção para o fato de que ele é “organizado de acordo com o progresso de um único dia: acordar – trabalho – atividades de lazer. Se este nível é um texto, os outros dois podem ser pensados como metatextos” (MANOVICH, 2001 *apud* ALVARENGA; CONCEIÇÃO, 2009).

A respeito da importância do filme, Jean-Louis Comolli afirma:

Se o homem-com-a-câmera nascido do encontro do corpo do espectador com a máquina cinematográfica, é também um ser híbrido, um monstro amoroso, desta vez, a máquina que veio mudar o homem se coloca do lado da vida, como uma realização. A cine-máquina, este é o credo vertoviano, enterrou, controlou, sublimou sua parte de morte, ela é portadora de uma vida renovada. Para mudar o homem, mudaremos a máquina. Política do olho (2008, p. 252).

Finalizando a nossa análise, podemos afirmar que o cinema de *Vertov* é organizado a partir de um raciocínio construído mediante uma ótica revolucionária que busca reverter uma lógica clássica – personificada pelo cinema hollywoodiano. O ponto fulcral a ser observado no trabalho do cineasta russo é a tentativa de construir uma imagem vanguardista e progressista do homem soviético.

2.1.2 – ROBERT FLAHERTY (1884-1951)

Quando se fala em *Robert Flaherty*, geralmente nos vem à mente aquela que é considerada por muitos teóricos como a produção que inaugura o documentário como gênero fílmico. O filme em questão é *Nanook, o esquimó*³⁶, dirigido pelo cineasta americano em 1922. É notório o contraste existente entre o tipo de cinema praticado por *Flaherty* em relação ao diretor russo analisado em nosso texto. Os filmes de *Dziga Vertov*, conforme foi abordado anteriormente, se configuram como sendo registros urbanos construídos a partir de uma

36 Em 1914, o cineasta canadense Edward S. Curtis produziu *In the land of head hunters*. A história ficcionaliza a vida dos índios na costa do Pacífico, pretendendo, ao mesmo tempo, ser um registro diário da vida deles. Flaherty teve acesso a esse trabalho e conversou com Curtis, que lhe deu dicas de como ele filmou seus personagens. O trabalho de Curtis, certamente, influenciou *Nanook*.

montagem que instrumentaliza, nas palavras de Guy Gauthier (2011), uma “subversão revolucionária”. O cine olho do diretor traz consigo uma multiplicidade de olhares e um olho que se mostra inquieto, pois, agregado à máquina, “ampliava a visão do homem” (2011, p. 171).

Flaherty, ao contrário, se consolidou como um cineasta contemplativo, no sentido de construir planos longos que simbolizavam os valores e crenças adotados pelo cineasta. Gauthier (2011) afirma que “Para Flaherty, como para Tarkovski ou Marker, a imagem é contemplação. É diante da vida que ela dá o melhor de si. É na duração e na respiração do plano que a vida se expressa. A vida da qual tantos documentaristas se valeram” (p. 168). Podemos afirmar que *Nanook, o esquimó* é um notório caso de documentário idealizado a partir do modo de organização *observativo*, pois a história se constrói pela observação da rotina de uma família de esquimós.

A importância do filme se deve a um elemento crucial na realização de diversos documentários: a *encenação*. Fernão Pessoa Ramos (2013) chama a atenção para o fato de que “boa parcela dos filmes que compõe o que chamamos *tradição documentária* utiliza encenação, seja em locação, seja em ambientes fechados, preparados especificamente para a encenação documentária (estúdios)” (p. 39). O autor (2011) estabelece uma classificação que divide a encenação em três tipos. *Encenação-construída*: “é inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais” (p. 40). *Encenação-locação*: “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor (...) pede explicitamente ao sujeito filmado que encene” (p. 42) *Encenação-atitude*: “engloba uma série de comportamentos provocados pelo sujeito da câmera e do sujeito que a sustenta. (...) existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço fora-de-campo³⁷ e o espaço fílmico” (p. 45).

Analisando as imagens de *Nanook, o esquimó*, nos parece claro que se trata de um tipo de *encenação-locação*, pois Flaherty se deslocou em direção à região habitada pelo personagem. O item lexical *encenação* suscita uma ausência de naturalidade, mas, não nos parece que ele traz consigo uma ideia de falsidade do registro. Conforme reiteramos ao longo do texto, o documentário não parece consistir em uma captação de material bruto filmado. Ao

37 “O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora de quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até visual” (2013, p. 132). Existe uma clara relação com o conceito de *antecampo*, trabalhado em nosso texto, e que será mais bem analisado quando estivermos lidando com a análise de nosso objeto de pesquisa.

contrário, tal gênero se manifesta como uma experiência fílmica na qual as imagens se apresentam em comunhão com o mundo histórico. Fernão Pessoa Ramos justifica a inclusão de *Nanook* como um caso de *encenação-locação*:

Nanook era efetivamente um esquimó. As tomadas foram feitas em seu mundo, a baía de Hudson, sob condições adversas de temperatura, mesmo que não exatamente aquelas que o filme representa. Não existiam condições tecnológicas no início dos anos 1920 (o negativo, por exemplo, não possui emulsão a baixas temperaturas) para se filmar ao ar livre, em locomoção pela região ártica. A solução encontrada por Flaherty foi encenar e preparar a ação, mantendo-se próximo a pequenos centros habitados onde, encenando, representou o movimento de Nanook em terras distantes (2013, p. 43).

Fica evidenciado, a partir da explicação de Ramos, o trabalho de *mise-en-scène* de Robert Flaherty, pois ele precisou criar dispositivos de filmagem que tornaram possível a enunciação fílmica. Diante de todo o aparato técnico e imaginativo veiculado pelo diretor, é pertinente entender o que faz de *Nanook, o esquimó* uma produção enquadrada como documentário. Quem nos auxilia a respeito dessa questão é o documentarista João Moreira Salles (2005):

(...) o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro (a palavra não está empregada inocentemente) até a conclusão final. Essa estrutura narrativa é uma das características essenciais do documentário. É ela que impede que se dê o mesmo nome aos *filmes de variedades*³⁸ que já existiam antes de Flaherty (p. 62. Grifo nosso).

A nossa análise se restringiu à *Nanook, o esquimó*. Contudo, é importante ressaltar que a carreira de Flaherty se apresentou marcada por características encontradas no filme contemplado em nosso texto. Planos longos com poucos cortes; ausência de cenários urbanos; montagem que emula certa transparência; e imagens de paisagens naturais carregadas de lirismo. Dois exemplos notórios de sua filmografia atestam esses aspectos. *O homem de Aran* (1934) – em que ele registra as atividades de pescadores residentes na localidade que nomeia³⁹ o documentário e *Louisiana Story* (1948) – produção ficcional que acompanha a jornada de um garoto que habita a região pantanosa do estado da Louisiana, localizado na região sul dos Estados Unidos.

2.1.3 – CINEMA DIRETO

³⁸ Pequenos filmes dirigidos por cineastas como Georges Méliès e Auguste e Louis Lumière e que eram apresentados em feiras de variedades ao redor do mundo.

³⁹ Ilhas de Aran, localizadas na costa da Irlanda.

Afirmamos, ao longo do texto, que o cinema de ficção exerce uma supremacia no que diz respeito ao modo de produção industrial. É interessante pensarmos que o surgimento do *cinema falado*, em 1927⁴⁰, parece ter sido fundamental para a perda de terreno do gênero documentário se comparado à engrenagem eficiente adotada pelo cinema de ficção através, principalmente, de *Hollywood*. Guy Gauthier (2011) destaca o fato de que

Em 30 anos, o cinema de não ficção soubera controlar sua linguagem melhor do que seu homólogo. Ele ainda precisava enfrentar o cinema falado, que foi bem mais proveitoso para a ficção, que encontrava o terreno conhecido do teatro e do diálogo romanesco (p. 64).

Parece-nos curioso pensar que a tecnologia se apresentou a serviço da padronização discursiva realizada por Hollywood e seus adeptos. Contudo, no final dos anos 1950, o cinema documentário cria um dispositivo tecnológico que, longe de rivalizar com o esquema industrial, de alguma forma, consegue se configurar como um fundamental avanço no modo de organizar as produções fílmicas. Estamos falando da revolução do *cinema direto*, que trouxe consigo a possibilidade de obtenção do som na própria tomada. Fernão Pessoa Ramos, novamente, pode contribuir para a compreensão acerca da importância exercida por esse tipo de enunciação fílmica.

A chave tecnológica para compreendermos o aparecimento e a evolução estilística do cinema direto está, portanto, na face de dois gumes que cria uma nova forma narrativa e abre a entrada do *sujeito-da-câmera* no mundo: de um lado, o gravador magnético, voltado para apreender do (*sic*) som do mundo; de outro, a câmera leveira, principalmente (mas não só) em 16 mm, que vai para o ombro do fotógrafo e acompanha o seu andar (2013, p. 287).

Ao pensarmos o documentário como sendo fruto de um discurso retórico, fica pertinente inferir que o *cinema direto* se mostrou um importante “instrumento”. A inscrição do *sujeito-da-câmera* na tomada, bem como sua aproximação com o *ator social*, possibilitou uma modificação na *mise-en-scène*, ou seja, exerceu notável influência na racionalização do discurso fílmico documental. Além disso, possibilitou um incremento na construção das imagens dos *sujeitos* presentes na tomada, pois facilitou a interação entre *sujeito-da-câmera* e *ator social*. Todas essas vantagens propiciaram uma melhor organização das emoções que emergem a partir das imagens e que são oriundas tanto da *mise-en-scène*, quanto da *auto-mise-en-scène*.

É possível identificarmos três centros produtores e fomentadores do *cinema direto*. O *Comitê do filme etnográfico*, situado em Paris, cujo principal nome é Jean Rouch. A equipe

⁴⁰ *O cantor de jazz*, dirigido por Alan Crosland, está na história do cinema, por ser considerado o primeiro filme com diálogo audível.

americana formada, principalmente, por Robert Drew, Richard Leacock, Albert e David Maysles e Don Pennebaker. Por fim, a *ONF*, localizada em Montreal, cujos principais nomes são Michel Brault e Pierre Perrault. Este último, que além de cineasta era um teórico do cinema, se mostrou um dos grandes entusiastas da tecnologia oriunda do *direto*. Michèle Garneau (2012) afirma:

Para Pierre Perrault, a visibilidade e a audibilidade técnicas do cinema, na medida em que aumentam a percepção, elas são o que fundamenta sua prática de um cinema direto. A relação que o direto vai estabelecer com a aparelhagem cinematográfica depende dessa *autoridade* da técnica (...). (p. 77).

No texto referenciado anteriormente, a autora apresenta uma citação que julgamos conveniente incluir nas próximas linhas, pois ela evidencia o fascínio que o *cinema direto* exercia em Perrault.

Pouco a pouco, o gravador atribuiu-me nos seus poderes. E ensinou-me suas utilizações. Ele me cativou. Na verdade, só se compreende o fenômeno no momento em que se relê a pista sonora. De repente a palavra se condensa. É como se ela fosse iluminada por dentro. E essa estranha sensação de poder ouvir de novo sem ter que pedir para repetir. E também a possibilidade de isolar, de aproximar, de comparar. Eu, às vezes, tenho a sensação de ouvir pela primeira vez. (PERRAULT, 1985 *apud* GARNEAU, 2012, p. 78).

Não iremos aprofundar, de forma pormenorizada, as questões relacionadas ao *cinema direto*, embora acreditemos na relevância dos avanços tecnológicos desenvolvidos por esse tipo de produção. Não seria exagero afirmar que os documentários produzidos na esteira desse movimento “colheram os louros” do pioneirismo oriundo do trabalho dos diretores citados anteriormente. Um último ponto a abordar, e que julgamos relevante, é a modificação proporcionada pelo *cinema direto* na *mise-en-scène* a partir de suas estratégias utilizadas na organização dos documentários: *entrevista* e *recolhimento da enunciação fílmica*. Para lidar com essa questão, faremos uma concisa menção a algumas produções que se apresentam marcadas pelas estratégias mencionadas.

No que diz respeito à estratégia da entrevista, julgamos ser interessante citar o trabalho realizado por Jean Rouch, juntamente com o teórico Edgar Morin. O filme em questão é *Crônica de um verão*, dirigido pela dupla em 1961. Um dos fatores que torna a produção importante é o efervescente contexto de instabilidade emocional vivenciado pelos jovens e imigrantes que povoavam as ruas de Paris naquele ano. Juntamente com essas condições de produção, podemos pensar que o filme é fruto de dois nomes fundamentais do *cinema direto*, pois além de Jean Rouch, ele traz o nome do canadense Michel Brault como diretor de fotografia, este que é o impulsionador desse tipo de enunciação fílmica na supracitada ONF. A

ideia do filme é simples: Rouch e Morin selecionaram alguns jovens para que eles saíssem às ruas entrevistando pessoas acerca do significado da *felicidade*. Partindo dessa premissa, os realizadores aprofundam as questões relacionadas à felicidade, bem como os valores e crenças pertencentes a uma geração que sete anos depois revolucionaria o mundo no emblemático maio de 1968. É interessante, pois o *antecampo*, aqui, se faz presente o tempo todo, de forma que temos acesso às discussões dos diretores, em conjunto com os jovens participantes do projeto.

A respeito de Jean Rouch, é válido mencionar o caráter desbravador desse diretor, algo que se explica a partir de sua formação de etnólogo. Seu olhar, comumente, se apresentou, apesar de *Crônica de um verão*, voltado para as comunidades residentes na África em seus rituais e costumes, em produções como *Os mestres loucos* (1955); *Eu, um negro* (1958); *A Pirâmide humana* (1961); e *Jaguar* (1968). Os documentários de Jean Rouch podem ser classificados como registro de *obras em construção*, no sentido de serem dialógicos⁴¹ e abertos ao contingente. Tais características parecem estimular o surgimento da *performatividade* nos atores sociais registrados pela câmera do diretor. O pesquisador Jean-André Fieschi (2009) afirma que em *Os mestres loucos* havia certa ausência de controle da câmera, de modo que os próprios retratados “criavam a *mise-en-scène* de seu delírio coletivo” (p. 25). Porém:

A partir de *Eu, um negro*, é toda uma função nova da câmera que se estabelece: não mais simples aparelho de registro, mas agora agente provocador, estimulante, deflagrador de situações, conflitos, itinerários que, sem ela, jamais aconteceriam ou, em todo caso, jamais daquela forma. Não se trata mais de fazer “como se” a câmera não estivesse ali, mas de transformar seu papel afirmando sua presença, sua função, transformando um obstáculo técnico num pretexto para o desvelamento de coisas novas e surpreendentes (2009, p. 25).

A citação anterior, de alguma forma, explicita uma enunciação fílmica que prima em inserir a câmera na *mise-en-scène*, ou seja, o trabalho do documentarista se torna explicitado e inscrito na própria tomada. Todavia, o *cinema direto* também proporcionou um tipo de filmagem que adota um caminho contrário ao supramencionado. Essa via alternativa pode ser nomeada de *recolhimento da enunciação fílmica*. Esse tipo de estratégia encontra fértil terreno na equipe americana.

É uma opinião quase consensual que o filme mais significativo do *cinema direto* americano é *Primárias*, dirigido por Robert Drew em 1960. A produção documenta as

41 Gauthier (2011) afirma que “por temperamento ou por necessidade, o cineasta pode se implicar sem poder se dar a regra – pois ela é então inaplicável – de se introduzir no coração da comunidade ou do acontecimento. E o caso do cinema etnográfico” (p. 223).

eleições primárias pela condição de candidato do partido democrata às eleições nos Estados Unidos. Os postulantes à vaga eram os senadores Hubert Humphrey e John F. Kennedy. Por se tratar de uma temática política, o diretor poderia ceder à tentação de adotar uma visada similar a uma reportagem jornalística. Ao contrário, o que vemos é um retrato intimista de duas figuras públicas e notórias, sobretudo John F. Kennedy. O que temos aqui é uma câmera em caráter radical de recolhimento. É sabido que existe uma *encenação* por parte dos retratados, pois a simples presença da câmera acaba por “quebrar a pureza” da cena. Entretanto, o diretor busca não interferir nas interações registradas na tomada. A ação de Drew, a nosso ver, se faz presente de forma direta na organização do material bruto, ou seja, na montagem.

A longa filmografia de Albert e David Maysles traz consigo um marco dentro da cinematografia documental americana. Trata-se de *Caixeiro viajante*, dirigido pelos irmãos em 1968. A diferença, em relação à *Primárias*, consiste na ausência de figuras públicas. Esse fator, de certa forma, “embaralha” as fronteiras entre a ficção e o documentário, uma vez que a filiação com o gênero documental ocorre de forma explícita apenas no letreiro final. *Caixeiro viajante* documenta a rotina de trabalho de quatro vendedores de bíblias. Podemos, a exemplo do filme anterior, conferir um caráter intimista em que há uma construção das imagens desses vendedores a partir da interação e das situações conflituosas existentes entre eles.

Sete anos mais tarde, os irmãos realizam um filme que traz consigo uma enunciação fílmica que parece se situar entre a entrevista e o recolhimento enunciativo: *Grey Gardens*. A produção em questão lida com as dificuldades conviviais enfrentadas por mãe (Edith Beale) e filha (Edie Beale), que possuem parentesco com Jacqueline Kennedy Onassis⁴² e residem na mansão que dá nome à produção. Aqui, o *antecampo* é mais explicitado, sendo que, em muitos momentos, os diretores são convocados a participar da ação na tomada pelas personagens. É um notório caso, na conceituação de Fernão Pessoa Ramos, de *encenação-atitude*. Os diretores criam uma ambientação que permite o surgimento da *auto-mise-en-scène*. A performatividade se apresenta de forma patente, principalmente através de Edie Beale que, perante as câmeras, canta, recita poesias, chora, briga com sua mãe, entre outras coisas. Há, aqui, a construção do *éthos* de duas senhoras ricas, mas solitárias. É uma produção que traz consigo uma carregada carga patêmica.

42 Esposa do ex-presidente americano John F. Kennedy.

Por fim, falemos de *Pour La Suite Du Monde*, dirigido por Pierre Perrault e Michel Brault em 1963. Aqui, a inscrição direta dos diretores na tomada, mais do que cumprir a função de registrar, se mostra fundamental para a construção das situações a serem vivenciadas pelos moradores do pequeno município canadense de Ile-aux-Coudres, localizado na região do Quebec. Não há dúvida, e já mencionamos isso em nosso texto, de que a simples presença da câmera, juntamente com a equipe técnica, é responsável pela mudança no comportamento dos entrevistados. Contudo, no filme em questão, esse processo se mostra ainda mais significativo. A razão para isso é que os diretores objetivaram recriar uma tradição que se encontrava desaparecida dos costumes culturais do município. Estamos nos referindo à *pesca de beluga*. Em *Pour La Suite Du Monde*, ao contrário de se municiar de uma situação e retratá-la, o documentário surge como um registro interessado em efetuar um resgate memorialístico. O que ocorre é um registro fílmico acerca dos preparativos para a retomada desse costume. Acompanhamos a interação dos personagens e a empolgação por parte deles em trazer à tona uma tradição que, de certo modo, contribuiu para a construção dos valores culturais daquela cidade. A respeito da relação entre documentário e memória, Guy Gauthier afirma:

A partir dos anos 60, o cinema dotado de fala interessa-se não mais apenas pelos vestígios (“objetos inanimados, vocês têm então uma alma?”), mas sim pelas testemunhas, cuja memória frágil ainda podia ser consultada. O interesse não está na verdade – a não ser para a pesquisa histórica – mas, no próprio funcionamento da memória, considerada uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos (2011, p. 245).

Parece-nos que os diretores de *Pour La Suite Du Monde* se interessam pelo funcionamento da memória e pela capacidade de ela possibilitar a retomada de uma atividade cultural que, de certa forma, se apresenta enraizada nos costumes daquela população. Acontece um processo no qual a memória, ao ser ativada pelo dispositivo fílmico, constrói uma reencenação marcada por um objetivo simbólico, mas concreto. O que isso quer dizer? A *pesca da beluga* é um saber que se apresenta compartilhado pelos moradores do município, embora ele não esteja mais na vivência cotidiana daquelas pessoas. O que os diretores postulam? Através da memória, esse saber não é apenas reencenado, mas é novamente inscrito em uma realidade concreta.

Sabemos que esse nosso pequeno recorte se mostra insuficiente para evidenciar o quão esse movimento foi profícuo. Diversos cineastas organizaram a *mise-en-scène* a partir das evoluções tecnológicas do *cinema direto*. Citemos, para dirimir as injustiças cometidas, nomes como: Frederick Wiseman, que se notabilizou por investigar as instituições americanas

em filmes como *Titicut Follies* (1967) e *Law and Order* (1969); Jean-Luc Godard, cineasta francês que dispensa apresentações; *Gilles Groulx*, canadense que dirigiu, em parceria com Michel Brault, o curta *Les Raquetteurs* (1958), além de ser o responsável pelo aclamado *Voir Miami* (1962); e Chris Marker, francês responsável por inúmeros documentários, entre eles *Le Joli Mai*, dirigido em parceria com Pierre Lhomme. Existem inúmeros outros diretores que poderiam ser citados, mas julgamos por bem concluir esse tópico para não correr o risco de perder o foco de nosso texto.

2.1.4 – JONAS MEKAS E O FILME DIÁRIO

Não nos parece uma tarefa simples sintetizar o trabalho de um diretor que, aos 93 anos de idade, continua construindo uma carreira marcada pela heterodoxia. O que faremos, diante dessa dificuldade, é estabelecer uma análise resumida a respeito da enunciação fílmica mais marcante nesse diretor, nascido na Lituânia e exilado nos Estados Unidos nos anos 1940 em função da ameaça nazista. Estamos falando sobre o *filme-diário*, um subgênero do documentário que, nas mãos de Jonas Mekas, apresenta como característica marcante o forte apelo subjetivo manifestado através de um “transbordamento memorialístico”. O que queremos dizer com isso? A enunciação fílmica do *filme-diário* é construída, fundamentalmente, na montagem, uma vez que as imagens registradas pela câmera são constituídas por vídeos caseiros filmados por Jonas Mekas ao longo de sua vida. É interessante pensar que esses registros, aparentemente despretensiosos, e realizados, em princípio, para fins de treinamento, se consolidaram em *modus operandi*. Quem atesta esse fato é o próprio Jonas Mekas: “Estava me preparando, ou tentando me manter em contato com a câmera para que, quando finalmente chegasse o dia em que eu tivesse tempo, pudesse fazer um filme *de verdade*” (MEKAS, 1978 *apud* JAMES, 2013, p. 170).

Podemos citar quatro importantes obras realizadas pelo diretor lituano no formato supramencionado. *Walden – Diaries, Notes and Sketches* (1969); *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972); *Lost, Lost, Lost* (1976) e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000). Acreditamos não ser pertinente entrar em detalhes acerca das produções citadas, mas é interessante ressaltar que os vídeos caseiros, presentes em todas elas, embora apresentem uma natureza aparentemente “bruta”, puderam, a partir do trabalho do cineasta, ser transformados em signos simbólicos, ou seja, foram discursivizados em registro fílmico. No início do tópico, afirmamos que o cinema de Mekas traz consigo uma

carga marcante de subjetividade. Nesse sentido, analisando as obras citadas, o que ocorre, a bem da verdade, é um “esfacelamento” da fronteira entre o público e o privado. Levando em consideração o uso canônico, o diário talvez seja um dos gêneros textuais mais privativos, tendo seu acesso, muitas vezes, restrito a quem o escreve. O que Mekas faz? Utiliza esse gênero destituindo todo o caráter de privacidade e o aplica em um discurso fílmico. David E. James (2013) afirma que “o filme-diário devolveu tal prática privada a um contexto público e à produção de um produto, uma obra de arte esteticamente autônoma” (p.168).

Mediante as informações trazidas acima, podemos deduzir que a temática dos filmes de Jonas Mekas é a sua própria vida e experiências vivenciadas em todas as etapas de sua vida (desde a infância e adolescência em Semeniskiai, sua cidade natal, ao exílio e consolidação de moradia nos Estados Unidos). O que temos, aqui, é um trabalho de montagem que prima em carregar pateticamente – através de uma trilha sonora melancólica e uma *voz over*, vinda do próprio diretor, também marcada pela melancolia – os registros fílmicos. Diante do que foi afirmado, como caracterizar esse cinema construído pelo cineasta lituano? Quem nos responde é David E. James (2013):

(...) a narrativa central dos filmes-diário é a tentativa de recuperar este paraíso rural perdido, missão que tem vários componentes cujo isomorfismo e fungibilidade fornecem a imensa energia do mito de Mekas. O mito tem um componente psicanalítico: a recuperação da mãe; um componente social: a recuperação da comunidade orgânica do vilarejo; um componente ambiental: a recuperação da cena rural; e um componente filosófico-estético: a recuperação de uma prática cultural apropriada a estes (p. 182).

A partir do dizer de James, podemos inferir que esse cinema se caracteriza pela necessidade de buscar uma presentificação da ausência, ou seja, Mekas se municia da *memória* na tentativa de evocar uma identidade que se apresenta apagada. O que percebemos é a construção do *éthos* do exilado, daquele que se encontra em uma constante deriva. Duas passagens, em especial, de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* parecem atestar o que estamos querendo dizer. A primeira traz consigo o caráter de busca: “(...) e lá estava mamãe e ela estava esperando. Ela esperou por 25 anos. E lá estava o nosso tio que nos disse para irmos para o oeste. Vão para o oeste crianças, e vejam o mundo. E nós fomos e ainda estamos indo” (MEKAS, 1972). A segunda evidencia a saudade e o não lugar “ocupado” pelo diretor: “Eu andava pelas ruas do Brooklyn, mas as memórias, os cheiros, os sons que eu recordava, não eram do Brooklyn” (MEKAS, 1972).

Para finalizar, podemos pensar em dois pontos fundamentais que atestam a relevância de Jonas Mekas dentro do gênero *documentário*. Em primeiro lugar, ele demonstra a

acentuada potência da montagem, pois ela é capaz de transformar um registro “bruto” em um discurso fílmico organizado. Em segundo lugar, o tratamento concedido à memória se apresenta como ponto fulcral, pois a partir de um registro subjetivo, o espectador pode abstrair e trazer aquele relato memorialístico junto à sua realidade.

2.1.5 – SHOAH E O EXPURGO DE CLAUDE LANZMANN

Existem alguns cineastas que podem ser considerados *monotemáticos*. A primeira vista, esse fator parece ser negativo, pois, de certa forma, ele possibilita a ideia de ausência de criatividade. É preciso relativizar esse tipo de conclusão, principalmente quando analisamos a carreira de um documentarista como *Claude Lanzmann*. Quando se fala desse francês, nascido em Paris no ano 1925, é pertinente que o pensamento seja remetido, diretamente, para a saga *Shoah* (dirigido por ele em 1985) e que pode ser considerado um dos mais longos documentários já produzidos no cinema. Parece-nos que caracterizá-lo a partir da extensa duração se mostra inadequado, uma vez que, a nosso ver, o filme em questão possibilita uma problematização a respeito de dois pontos nevrálgicos para pensarmos o gênero documentário.

Em primeiro lugar, *Shoah* acredita na força da memória, que discursivizada no texto fílmico, funcionaria como uma espécie de expurgo, no sentido de evocar e rememorar os horrores vivenciados pelas vítimas do regime nazista. O trabalho de Lanzmann parece contribuir para o postulado do teórico alemão Theodor Adorno a respeito do novo imperativo categórico⁴³ originário de regimes autoritários. Em segundo lugar, Lanzmann adota uma posição estética que nos permite pensar a respeito da relevância na utilização dos arquivos para “amparar” as imagens presentes na tomada. Ressaltamos que o diretor francês refuta essa utilização por acreditar que os testemunhos das pessoas que vivenciaram os acontecimentos são suficientes para a organização e intensidade do discurso fílmico. Georges Didi-Huberman (2012) afirma que *Shoah* é “obra de pura ‘palavra’ e de recusa ‘absoluta’ da imagem” (p. 121). Para ele, o filme “atinge o grau absoluto da palavra. Ao optar por não utilizar imagens de arquivo, Lanzmann fez uma escolha que expressa, de modo exacto, a sua determinação: opor ao silêncio absoluto do horror uma palavra absoluta” (ibid.). O que podemos inferir, a partir do que foi exposto acima, é que Lanzmann fundamenta e racionaliza o seu discurso fílmico a

43 “Hitler impôs um novo imperativo categórico aos homens em estado de não-liberdade: a saber, direcionar seu pensamento e seu agir de tal forma que *Auschwitz* não se repita, que nada de semelhante aconteça” (ADORNO, 1995 *apud* GAGNEBIN, 2012).

partir do encontro entre o *sujeito-da-câmera* e o *ator social*, que gera, como materialidade discursiva, o testemunho. Tais testemunhos são construídos a partir da *encenação-atitude* – oriunda de um antecampo visível e atuante –, e que possibilita a criação das imagens e o surgimento das emoções dos sujeitos envolvidos na interação comunicacional.

A posição, de certa forma intransigente, adotada por Lanzmann a respeito da recusa na utilização de arquivos (tanto imagéticos quanto textuais) traz consigo uma limitação na forma de organização dos documentários. Podemos afirmar que o diretor francês deslegitima os trabalhos que utilizam os arquivos ao afirmar:

Sempre disse que as imagens de arquivo são imagens sem imaginação. Elas petrificam o pensamento e matam todo o poder de evocação. Vale mais fazer o que eu fiz, um imenso trabalho de elaboração, de criação da memória e do acontecimento (LANZMANN, 1996 apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 124).

Esta afirmação se mostra polêmica e difícil de ser plenamente endossada, principalmente se pensarmos em filmes como *Noite e neblina* (1955) de Alain Resnais⁴⁴ ou em trabalhos contemporâneos de diretores como Rithy Pahn. Um dos grandes críticos dessa forma de organizar documentários é o teórico francês Georges Didi-Huberman. O seguinte excerto, de certa forma, evidencia essa contraposição:

Não se percebe porque motivo um pedaço de real – o documento de arquivo – atrairia tão facilmente o “desmentido” do real. Não se percebe porque motivo o facto de se questionar uma imagem de arquivo equivaleria de modo tão mecânico à recusa de escutar a “palavra humana”. Questionar uma imagem não releva apenas de uma “pulsão escópica”, como julga Lanzmann: é lhe necessário cruzar de novo e constantemente acontecimentos, palavras, textos. (...) o arquivo – massa frequentemente inorganizada de início – só se torna significante ao ser pacientemente elaborado. (ibid.).

É notório que Didi-Huberman não constrói uma ode aos documentos de arquivos, mas, ao contrário, ele preconiza uma análise detalhada do material para, *a posteriori*, inseri-lo no discurso fílmico.

Diante do que foi explicitado, julgamos pertinente a seguinte pergunta: Por que *Shoah* é considerada uma importante obra para o gênero documentário? Acreditamos que a principal resposta para essa questão passa pela tratativa concedida à memória como sendo uma catalisadora da discursivização. O que parece ser uma limitação (a ausência de arquivos) se

⁴⁴Alain Resnais (1922-2014) é um diretor francês cuja carreira foi construída, em grande parte, através do gênero ficcional. Entretanto, ele tem em seu currículo alguns importantes documentários como *As estátuas também morrem* (1953), dirigido em parceria com Chris Marker e que realiza uma abordagem diacrônica a respeito da arte negra e *Toda a memória do mundo* (1956), que problematiza acerca do papel da *Biblioteca Nacional da França* como sendo um *lugar de memória*. O principal trabalho documental de Resnais é o supracitado *Noite e neblina*. Neste filme, o diretor utiliza imagens dos campos de concentração e imagens de arquivo para denunciar os horrores do regime nazista de Hitler.

pensarmos em termos de possibilidades da produção documental, funciona, aqui, como um trunfo, pois o diretor conta “apenas” com o testemunho de seus entrevistados. Segundo Shoshana Feldman (1991) *Shoah* gira em torno de uma fragmentação de testemunhos, que ocorre a partir de diferentes perspectivas e diferentes línguas, lembrando que Lanzmann percorreu diversos países em busca de sobreviventes do nazismo. Feldman (1991) afirma que a força de *Shoah* gira em torno da contradição existente entre a *necessidade do testemunho* que deriva para uma *impossibilidade de testemunhar*. Essa, talvez, seja a “mola propulsora” da tensão existente ao longo das mais de nove horas de metragem. O mérito de Lanzmann, nos parece, consistiu em tentar superar essa impossibilidade não para alcançar a verdade, mas, sim, para tentar se aproximar dela através das reminiscências e dos lapsos oriundos da interação entre *sujeito-da-câmera e ator social*.

2.1.6 – A IDENTIDADE SEXUAL NOS DOCUMENTÁRIOS

Segundo Bill Nichols (2014), a identidade sexual, agregada a outros assuntos relacionados às questões sociais, está inserida naquilo que o autor, problematizando a respeito da figura do cineasta, nomeia de “Eu falo – ou nós falamos – de nós para você”⁴⁵, que consiste, segundo o autor, na pertença do cineasta e daqueles que representam o seu tema ao mesmo grupo. Vejamos o que Nichols nos fala:

“Nós falamos de nós para eles” adquiriu uma inflexão nova, que se propagou para diversos cantos esquecidos da vida social, da experiência das mulheres à dos afro-americanos, dos asiáticos-americanos, dos americanos nativos, dos latinos, dos *gays* e das lésbicas. Associada ao surgimento de uma “política de identidade” que honrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias ignoradas ou reprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade (2014, p. 193).

Pensamos ser complicado estabelecer uma discussão abrangente a respeito das temáticas sociais presentes em documentários. A relevância em trabalhar, particularmente, a identidade sexual se deve ao fato de que os documentaristas, voltados para esse tipo de assunto, comumente, adotam uma *mise-en-scène* que privilegia o surgimento das

45 No início do seu livro “Introdução ao documentário”, Nichols estabelece outras duas categorias relacionadas ao trabalho de tratamento temático realizado pelo cineasta. Na primeira, *Eu falo deles para você*, “o cineasta assume uma persona individual, diretamente ou usando um substituto. Um substituto típico é o narrador com voz de Deus, que ouvimos em *voz over*, mas a quem não vemos. Essa voz anônima e substituta surgiu na década de 1930, como uma forma conveniente de descrever uma situação ou problema, apresentar um argumento, propor uma solução, e às vezes, evocar um tom ou estado de ânimo poético” (2014, p. 40). Na segunda, *Ele fala deles – ou de alguma coisa – para nós*, existe uma “ideia de separação, senão de alienação, entre quem fala e seu público. O filme, ou o vídeo, endereçado a nós, parece provir de uma fonte que carece de individualidade” (2014, p. 44). Como exemplo para esse último tipo estratégica, Nichols cita os discursos institucionais.

performances. Ao longo do texto, foi realizada uma conceituação acerca do conceito de *performatividade*, que será aprofundado no momento que problematizarmos a nossa base teórica e, *a posteriori*, quando analisarmos o objeto de nossa dissertação. Entretanto, nos parece interessante citar alguns documentários que se mostram profícuos em trabalhar questões relacionadas à identidade sexual.

Antes, porém, é preciso ressaltar que nem todos os documentários de identidade sexual são performáticos. Um exemplo significativo encontra ressonância na obra de Rob Epstein e Jeffrey Friedman em que destacamos duas produções em particular. A primeira delas é *The celluloid closed* (1995) que adota um modo de organização, predominantemente, expositivo para abordar a trajetória de diversos astros e estrelas de Hollywood que tiveram dificuldades para assumir a sua identidade sexual (alguns sequer o fizeram) em função de um sistema organizado para reprimir comportamentos julgados impróprios pelo vigente *Código Hays*⁴⁶. O documentário é construído a partir de imagens de arquivos de filmes que trazem algum tipo de insinuação sexual (período em que vigorava o *Código Hays*) e filmes que lidam com essa temática de forma mais explícita. Além das imagens, os documentaristas entrevistam diversas personalidades que abordaram as dificuldades encontradas para driblar um esquema de censura e, em seguida, se regozijaram pelos avanços alcançados na tratativa concedida à temática em questão. O depoimento do escritor americano Armstead Maupin, escolhido para encerrar o documentário, de certa forma, evidencia, mesmo após diversos avanços, a resistência por parte de Hollywood em lidar com temáticas voltadas para a sexualidade. Maupin afirma:

Hollywood ainda tem medo de ouvir falar ou de mostrar o homossexualismo, sua exibição na tela. Isso dá legitimidade à questão. Bem, e claro que dá, pois mostra que somos humanos. O cinema poderia nos fazer rir e chorar muito mais se admitisse a verdadeira diversidade humana (EPSTEIN; FRIEDMAN, 1995).

A segunda produção que destacamos da dupla é *Paragraph 175* (2000) que volta o olhar para os homossexuais que foram vítimas do regime nazista em função do resgate de uma lei, que fornece o nome ao documentário, incluída no código penal alemão em 1871. A estrutura escolhida pelos diretores é similar ao que Claude Lanzmann havia feito em *Shoah*, apesar do uso abrangente de imagens de arquivo, algo inconcebível para o diretor francês. Podemos afirmar que se trata de um documentário expositivo, com proeminente explicitação do *antecampo*, em que os diretores acompanham o historiador Klaus Müller na investigação a

46 Instrumento de censura que vigorou na produção hollywoodiana entre os anos de 1934 e 1966. O nome é uma alusão ao trabalho de controle exercido pelo pastor presbiteriano Will H. Hays que estruturou o código a partir de dois itens lexicais: *Don't* (não) e *Carefull* (cuidado).

respeito de homossexuais que sofreram perseguições do regime nazista. As entrevistas trazem consigo uma acentuada carga patêmica.

Rob Epstein, antes de se juntar à Jeffrey Friedman, dirigiu dois documentários relevantes para a temática problematizada nesse tópico. Não entraremos em detalhes mais acurados, mas os filmes são *Word is out* (1977) – que, nas palavras de Bill Nichols (2014), “(...) escolhe seus participantes com cuidado e colabora com eles para reproduzir representações de histórias pessoais que reverberam as questões mais amplas da política social da década de 1940 à de 1970” (p. 195) – e *The Times of Harvey Milk* (1984) – ganhador do *Oscar* de melhor documentário e que aborda a trajetória do ativista e político americano que foi assassinado em 1978.

No tocante aos documentários performáticos, os exemplos se mostram proeminentes e significativos. Iniciemos citando o trabalho da documentarista Shirley Clark em *Portrait of Jason* (1967). Nesse documentário, a performatividade adquire expressão significativa a partir da presença do entrevistado que nomeia a produção. O filme foi organizado a partir, única e exclusivamente, dos relatos de Jason Holliday, que fora, na juventude, garoto do programa e dançarino de cabaré. A câmera se volta para o entrevistado durante toda a projeção, em diversos tipos de enquadramentos. O interessante a ser destacado é a forma como o filme constrói a imagem de Jason a partir de seus próprios trejeitos e de sua performance provocadora e desinibida. Para obter esse efeito, percebemos uma notável presença do *antecampo*, que explicita a presença da equipe de filmagem através da interação direta entre eles e o entrevistado.

Em seguida, destacamos *Tongues Untied* (1989), dirigido por Marlon Riggs. O nome do documentário traz em si uma ideia de agressividade, pois ele suscita o pressuposto de que tais línguas, no passado se encontravam travadas. Esse é o ponto de inflexão do filme, no sentido de que ele constrói o *éthos* do homossexual inconformado com o *estado de coisas* vigente até então. Para agregar, ainda mais, precisamos enfatizar que o filme lida com homossexuais negros, o que parece aumentar o caráter “explosivo” dos relatos. O filme inicia com uma espécie de “mantra” no qual, repetida vezes, é cantado “brother to brother”. Em seguida, vemos imagens de diversos negros em meio a vários processos de interação. Enquanto as imagens vão passando, o diretor insere, através da *fusão*, algumas tomadas em primeiro plano dos negros cantando o “mantra” supracitado. O filme traz consigo diversos relatos, permeados por uma grande carga patêmica, e com a inserção de diversas imagens de

arquivo. Ao longo da projeção, os entrevistados realizam diversas performances provocativas através da música, da dança e da poesia. A montagem de Marlon Riggs parece querer emular o caráter anárquico que dá tom ao filme.

O terceiro filme foi realizado um ano após o antecessor. Trata-se de *Paris is Burning* (1991), dirigido pela americana Jennie Livingston. De acordo com Bill Nichols (2014), o filme:

(...) usa uma mistura dos modos observativo e participativo para descrever a rica subcultura das “casas” negras e latinas de homens *gays* que compartilham uma vida que gira em torno da mímica e, com frequência, uma paródia sofisticada da moda, do vestuário e do comportamento “hetero” cotidiano (p. 199).

As “casas”, citadas por Nichols, são, particularmente, curiosas, pois elas funcionam como espécies de comunidades comandadas por uma figura central, chamada de “mãe”. Entre elas, existem diversas disputas de performances que são registradas pela câmera de Livingston. Dois pontos nos chamam a atenção e parecem estar relacionados à condição de inferioridade vivenciada pelo homossexual negro e latino. Em primeiro lugar, o filme constrói a imagem do homossexual fragilizado pela não aceitação de sua condição pela sociedade. Em segundo lugar, outra imagem é construída, a do homossexual que experimentou diversas situações de preconceito e que, diante disso, possui experiência e atitude para ser considerado líder e conselheiro daqueles que se apresentam mais fragilizados. Toda essa discussão é conduzida em meio a vários números musicais (oriundos das disputas entre as casas) e depoimentos diversos, que são acentuadamente provocativos e performáticos.

Fechamos a nossa concisa relação com *Wigstock: The movie*, produção americana, dirigida por Barry Shils em 1995. O nome é uma alusão ao festival musical *Woodstock*, realizado em 1969 na cidade de Nova York. A ideia de Barry Shils é similar ao que foi feito por Michael Wadleigh em *Woodstock – três dias de paz, amor e música* (1970). *Wigstock* é fruto da cobertura de um evento anual (*The annual Drag festival*), realizado em Nova York, e com foco em performances executadas por diversas *drag queens*. O filme é construído em uma estrutura similar à de *Paris is Burning*, pois as imagens registram diversos números artísticos, além de depoimentos que ajudam a construir a imagem de um grupo tido como marginalizado – até mesmo entre os homossexuais. A produção conta com a presença de uma ilustre personagem: a *drag queen Ru Paul*, cuja performance é tida como o momento principal do evento.

Existem diversos documentários que poderiam ter sido citados em nosso texto, mas, acreditamos não ser produtivo um aprofundamento, em função do caráter panorâmico presente neste capítulo.

2.1.7 – RITHY PAHN E A ANATOMIA DO TERROR

Ao analisar a importância do trabalho de Claude Lanzmann em *Shoah*, foi inserido no presente texto a ressignificação do conceito kantiano de *imperativo categórico* proposta pelo teórico alemão Theodor Adorno. Os filmes de Rithy Pahn (cineasta cambojano nascido em 1964) parecem partir de uma motivação similar ao que foi feito pelo cineasta francês, a saber, lutar contra o esquecimento e a minimização da tragédia, a *posteriori*. Luiz Carlos de Oliveira Jr. nos fala que “Rithy Pahn trabalha para que o tempo não apague o passado, e sim o intensifique” (2013, p. 127). O seguinte excerto evidencia o objetivo de um cineasta marcado por cicatrizes de um passado sombrio: “Tenho medo que novos monstros voltem, sob outra forma, se um genuíno trabalho de análise não for feito pelos próprios cambojanos. Nós devemos admitir que houve genocídio, e analisá-lo” (PAHN, 2013, p. 87). Antes de adentrarmos algumas características do cinema de Rithy Pahn, faz-se necessário estabelecermos as condições que propiciaram a elaboração de seu discurso fílmico.

O diretor cambojano é um sobrevivente da barbárie cometida pela ditadura comunista do *Khmer Vermelho*, que sob a liderança de *Pol Pot* exterminou cerca de dois milhões de pessoas, ou seja, aproximadamente 1/3 da população nos quatro anos (1975 a 1979) em que o ditador esteve no poder. Evoquemos as palavras de Rithy Pahn: “Eu tive que deixar o Camboja em 1979. Depois de passar alguns meses em um dos numerosos campos de refugiados cambojanos na Tailândia, próximo da fronteira, eu cheguei à França no final do ano” (2013, p. 75). Neste país, em uma trajetória similar à de Jonas Mekas (exilado nos Estados Unidos em função de outro regime totalitário), ele se graduou em cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*.

Analisando a carreira de Rithy Pahn, é possível pensar, como foi mencionado no início do tópico, em um ponto de contato em relação ao trabalho de Claude Lanzmann. O cineasta cambojano, de alguma forma, carrega em todos os seus filmes, mesmo os de ficção, os horrores do genocídio. A convergência com o cineasta francês consiste na tratativa concedida à memória mediante a presentificação de um passado sombrio. O cinema de Pahn funciona

como uma minuciosa investigação, em que todos os lados envolvidos naquela tragédia são escutados. A partir disso, ele busca compreender o que havia acontecido mediante os relatos coletados ao longo das filmagens. Os depoimentos, segundo ele, funcionariam como memórias parciais, que somadas, podem ajudar a elucidar as implicações do regime de Pol Pot. Rithy Pahn nos diz:

Nessa memória parcial há uma prova de que o humano resiste. Daí a necessidade de reunir, peça por peça, essas memórias fragmentadas. Esta memória impedirá que aconteçam outras tragédias? Não sei. Mas permanecer calado depois de um genocídio supõe aceitá-lo como um simples acidente do destino e concordar que isso pode voltar a ocorrer (p. 65 e 66).

É de se lamentar que a obra de Rithy Pahn não seja de fácil acesso no Brasil. Poucas produções foram lançadas por aqui, mas, de qualquer forma, é possível encontrar alguns filmes-chave de sua filmografia. Em *S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), um dos mais aclamados, o diretor, além de realizar um acentuado trabalho de investigação em arquivos, coloca frente a frente “torturadores” e “torturados”, numa clara busca por ouvir os dois lados. O agravante é que as interações ocorreram na prisão que nomeia o documentário, local onde milhares de prisioneiros foram mortos. Em diversos momentos, Pahn utiliza os arquivos para despertar as memórias parciais, inclusive nos antigos guardas que estiveram a serviço do regime. Há, particularmente, um momento interessante, em que um desses guardas reencena a sua rotina de vistoria nas celas da S21. Ao se dispor a fazer isso, nos parece que ele sofreu uma espécie de “transe”, no qual o passado tomou o lugar do presente. Essa cena, de alguma forma, contribui para construir a imagem dos torturadores – completamente submissos a um processo de doutrinação. Existem momentos em que as emoções se mostram proeminentes, pois reviver o trauma parece ter sido complexo tanto para Pahn, quanto para os entrevistados. *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* é fruto de uma atividade meticulosa. Segundo o próprio diretor, o processo de filmagem durou três anos, rendendo mais de 500 horas de filmagem, que tiveram de ser condensadas, na montagem, em pouco mais de 100 minutos.

Outro filme interessante é *A imagem que falta* (2013), produção em que Rithy Pahn mescla imagens de arquivo com uma espécie de animação construída a partir de miniaturas de argila. Trata-se de uma primeira experiência na qual o diretor relata a sua própria jornada. Fica a impressão de que foram precisos mais de vinte anos para ele conseguir organizar discursivamente a sua história. É possível inferir que a utilização da animação pode retirar a seriedade da proposta. Contudo, nos parece, corroborando o pensamento de Pierre Eisenreich

(2013), que a busca do diretor foi emular, através da animação, a perda de sua infância. Segundo Eisenreich:

As miniaturas formadas a partir desse material [argila] fazem os desaparecidos reviverem em uma imobilidade que busca a passagem do tempo. Rithy Pahn não realiza com eles um filme de animação, mas de atmosfera. A câmera adota movimentos panorâmicos sobre os figurinos, ao som dos ruídos do ambiente, refletindo a realidade de diferentes períodos. Esses esboços mostram, de acordo com as épocas descritas, uma concepção lúdica do dispositivo, que se relaciona, evidentemente, às brincadeiras da infância (p. 231).

Diante da citação anterior, podemos inferir que a *animação* não foi utilizada como uma estratégia apenas estilística, mas, ao contrário, ela se configura como um recurso funcional.

Até o presente momento, ressaltamos as convergências de Pahn em relação à Claude Lanzmann, mas existe um aspecto que diferencia o trabalho dos dois diretores. O cinema do cambojano se configura através de uma significativa utilização dos arquivos. A busca da imagem perdida ou do documento perdido é o *leitmotiv* para identificar o não apagamento da memória, jogando “luzes” para um passado que insiste em ser recalçado, mas que, segundo Pahn, precisa ser expurgado. Nesse sentido, seu discurso fílmico é organizado mediante uma espécie de acerto de contas, embora ele construa para si uma imagem de imparcialidade. Se pensarmos em *S21*, por exemplo, *Pahn* procura não deixar transparecer uma tomada de posição, apesar de sabermos, de antemão, o que ele defende. O diretor parece confiar na força dos arquivos como impulsionadores no alcance das respostas almejadas. Agregados a eles temos os testemunhos que permitem a construção das imagens dos sujeitos inseridos na interação comunicacional. O seguinte excerto, retirado de um texto da documentarista Anita Leandro⁴⁷, vai ao encontro daquilo que acreditamos ser o cinema de Rithy Pahn.

Procurar uma história contida nos arquivos, fazer ouvir o testemunho silencioso das imagens e dos lugares. O cinema de Rithy Pahn cria as condições para esse comparecimento do arquivo no presente, permitindo às imagens e aos lugares fazerem um relato dos fatos, por si próprios, com a ajuda da pessoa filmada, sem precisar de comentário ou de entrevista, graças, apenas, ao gesto simples de uma montagem produzida dentro do plano, que aproxima o passado mudo dos mortos do presente cego dos vivos (2013, p. 195 e 196).

É sabido que o documentário não precisa, necessariamente, ter uma função social. Ele é fruto de um recorte da realidade (dotada de saberes e crenças) vivenciada pelo diretor ou

47 Especialista na obra de Rithy Pahn, a diretora realizou, em 2014, um documentário organizado aos moldes do cinema praticado pelo cineasta cambojano. Em *Retratos de identificação*, a diretora realiza um trabalho que mescla a utilização de imagens de arquivo com depoimentos de dois antigos militantes (Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany) contrários à ditadura militar instaurada no Brasil. No texto *Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão (2015)*, Leandro relata o processo de organização desse documentário.

pelo produtor. Embora não exista tal prerrogativa, acreditamos, por ser um tipo de discurso marcadamente retórico, que o ponto de vista do *sujeito-da-câmera*, comumente, se apresenta em evidência, havendo, implícita ou explicitamente, uma busca pelo convencimento. Em cineastas como Claude Lanzmann e Rithy Pahn, essa necessidade de adquirir a adesão do público se mostra significativa. A estratégia de ambos é a utilização da memória como forma de lidar com um passado que se apresenta traumático para aqueles que vivenciaram os horrores de um regime totalitário.

2.1.8 – JAFAR PANAHI: O DOCUMENTÁRIO COMO REFÚGIO CONTRA O SILENCIAMENTO

Jafar Panahi, cineasta iraniano nascido em 1960, é um diretor mais vinculado à *ficção* do que ao *documentário*. Ao contrário de nomes supramencionados em nosso texto como Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami, que, comumente, “esfacelam” as fronteiras entre a ficção e a não ficção, *Panahi* solidificou sua carreira a partir do gênero ficcional em obras como *O balão branco* (1995), *O espelho* (1997) e *O círculo* (2000). Diante disso, é pertinente o questionamento acerca da presença desse diretor em um trabalho voltado para problematizar o gênero documentário. A resposta para a questão consiste, justamente, nas condições (ou seria ausência?) de produção do discurso filmico experimentadas pelo diretor. Explicando melhor: Panahi é um opositor ao regime totalitário vigente no Irã. Em função desse posicionamento, ele acabou preso no ano de 2010. Após quase três meses de cárcere, o diretor foi liberado, mas teve como punição a impossibilidade de sair do Irã e a proibição de realizar filmes, pois as autoridades daquele país consideram a sua obra subversiva e impulsionadora de ideias opositoras.

Apesar dessa interdição, o diretor conseguiu realizar três obras construídas a partir de uma linguagem documental. Em *Isto não é um filme* (2011), cujo nome carrega um caráter jocoso, Panahi convida um amigo – o cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb – para registrar a sua rotina diária. Interessante pensar que essa sinopse, aparentemente simplória, é fruto de uma produção que evidencia o caráter coercitivo de um país que não tolera opiniões divergentes do *status quo*. Há uma acentuada carga patêmica, uma vez que o cineasta registra o seu forçado silenciamento. Embora a produção seja construída a partir de uma proeminente calma, é

possível perceber que, nas entrelinhas, o cineasta se apresenta irascível por não poder exercer a sua liberdade de expressão. O crítico de cinema Robledo Milani⁴⁸ afirma:

“Isto não é um filme” é mais do que um documentário qualquer, e sim um registro de um artista em ebulição. Ele não é ator, mas está atuando. Ele é diretor, mas não está dirigindo. Ele é roteirista, mas está impossibilitado legalmente de escrever histórias. Ele não pode fazer nada, e mesmo assim faz tudo sem que percebam qualquer coisa.

A partir do dizer de Milani, podemos perceber que a intolerância, de alguma forma, enfrenta dificuldades para impedir a criatividade. Isto pode ser percebido nos dois próximos filmes do diretor iraniano. *Cortinas fechadas* (2011), em sua primeira metade, possui uma estrutura voltada para a linguagem ficcional. Conhecemos a trajetória de um escritor que resolve partir para um exílio na casa de um amigo objetivando fugir da repressão estatal. Em um determinado momento, um casal pede para se esconder na casa para, segundo eles, se esconder da polícia. A sinopse parece se referir a um filme de ficção convencional, no entanto, na segunda metade, surge a presença “quase fantasmagórica” de Jafar Panahi. É possível acusar esse trabalho de controverso, uma vez que o diretor não se preocupa em evidenciar a sua mensagem. O que nos parece é que o comportamento neurótico do escritor metaforiza o sentimento de todos os iranianos que se mostram insatisfeitos com o governo totalitário. Se pudermos identificar *Cortinas fechadas* com uma palavra, talvez a mais indicada seja *angústia*. É um filme que busca transmitir esse sentimento para o espectador, através de longos planos e inúmeras tomadas marcadas por um silêncio quase “sepulcral”.

Em seu mais recente filme, *Taxi Teerã* (2015), o cineasta, através de uma ousada iniciativa, finge ser um motorista de taxi – uma provável alusão ao filme de Martin Scorsese *Taxi Driver* (1976) – e passa a percorrer diversos bairros da cidade de Teerã, municiado de uma câmera. Aqui, a ousadia se deve ao fato de que não fica explicitado se os “passageiros” estão encenando ou se a situação é espontânea. Tendemos a acreditar na primeira possibilidade, uma vez que diversos entrevistados são utilizados como “pano de fundo” para criticar a intolerância do regime que vigora naquele país. Duas passagens se mostram marcantes: a primeira, quando *Panahi* conversa com um vendedor de “filmes piratas”. Nessa interação, fica evidente a dificuldade que os iranianos enfrentam para assistir a filmes, uma vez que o governo exerce uma acentuada censura. A segunda passagem que destacamos é quando o diretor conversa com uma advogada – igualmente impedida pelo governo de exercer as suas funções. A partir dessa interação, o diretor evidencia os seus traumas, ao revelar que, comumente, escuta uma voz que o remete para os inúmeros interrogatórios a que ele foi

48 www.papodecinema.com.br/filmes/isto-nao-e-um-filme

submetido. Julgamos válida a inclusão de um trecho na qual a entrevistada revela um caso de perseguição política sofrida por uma iraniana.

Goncheh Ghavami foi ver um jogo de voleibol. Era um grupo de mulheres. Foram detidas. Foram todas liberadas, exceto ela. Há 108 dias. (...) foram presas à entrada do estádio. Está em greve de fome há dez dias. A mãe foi vê-la. Tentou convencê-la a parar com a greve. Nós também enviamos mensagens dizendo que sabíamos o que estávamos fazendo. Você e eu já fizemos greve de fome. É sempre o nosso último recurso. Ela está fazendo a mesma coisa. A mãe leva-lhe comida, esperando convencê-la a comer. Põem a mãe numa sala com câmeras: “ouça, convença a Goncheh. (...) diga para a câmera que ela nunca esteve em greve de fome”. A mãe perde as estribeiras, fica furiosa, diz-lhes que renuncia ao direito de visita. Pega na comida e vai-se embora. Eles pedem o mesmo por escrito a Goncheh na sua cela: “nunca fiz greve de fome”. Ela recusa, rasga o papel e renuncia às visitas. E a história é esta. (PANAHI, 2015).

Interessante notar, a partir da conversa entre os dois, que existe uma cumplicidade. Fica notório o compartilhamento de saberes, conhecimentos e vivências experimentados por ambos. Essa conversa, que dura pouco mais de cinco minutos, consegue transmitir as angústias e sofrimentos vivenciados por uma população que se encontra à mercê de um governo intolerante para com a opinião discordante.

A partir da apresentação do panorama, estamos cientes de que esse sucinto recorte não consegue esgotar a acentuada quantidade de produções que se mostraram relevantes para o cinema documentário. Alguns nomes importantes como, por exemplo, Alberto Cavalcanti, Henri Storck, Leni Riefenstahl, Georges Rouquier, Chantal Akerman, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Johan Van Der Keuken, Fernando E. Solanas, além de inúmeros outros, acabaram ficando de fora de nossa análise. Acreditamos ser inviável, a partir dos objetivos almejados em nossa dissertação, a feitura de um apanhado que consiga dar conta de mais de cem anos de produção fílmica. O objetivo desse tópico foi traçar um panorama que consiga contemplar diacronicamente a produção de documentários. O próximo passo é voltar o olhar para o que foi e tem sido feito no Brasil.

2.2 – PERSPECTIVA DIACRÔNICA DOS DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS

2.2.1 – OS PRIMÓDIOS

Esse primeiro tópico será pautado no estabelecimento de uma breve síntese dos chamados documentários silenciosos produzidos no Brasil. É sabido que existe um número acentuado de produções silenciosas que se perderam em função da ausência de conservação.

É bem verdade, como aponta o pesquisador da cinemateca brasileira Carlos Roberto de Souza (2011), que houve um crescimento da atenção dispendida a esses filmes, em função do aumento de cursos, de graduação e pós-graduação, voltados para discutir diversos aspectos concernentes ao cinema nacional. O autor afirma que “uma das estratégias básicas para a sobrevivência dos filmes é sua prospecção – a pesquisa sistemática de locais onde estariam armazenados filmes antigos e sua coleta por iniciativa de instituições ou de particulares” (p. 21). O pesquisador revela que apenas em 1985, “a Cinemateca Brasileira estabelece pela primeira vez um programa para restauração dos filmes” (p. 25). Apesar desse hiato, é possível afirmar que muitos pesquisadores contribuíram nesse trabalho de preservação da memória do cinema brasileiro. Em nossa pequena relação, três eixos serão enfatizados: o cinema de viagem de Thomas Reis; o cinema de Silvino Santos; e os documentários industriais.

Para pensarmos o trabalho do major Thomaz Reis, é fundamental entender as condições de produção do discurso filmico organizado por ele. O Brasil estava vivenciando o início da república – final da década de 1910 – e havia, naquele tempo, uma preocupação em defender as fronteiras e integrar os chamados estados nacionais. Nesse sentido, é importante destacar a figura do Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon, que liderou vários órgãos responsáveis em levar ao sertão o *telégrafo* e a *ferrovia*. Esses órgãos faziam parte da chamada Comissão Rondon (CR). Segundo a teórica Ana Lobato (2011), as atividades desenvolvidas por essas comissões no interior do Brasil proporcionaram o encontro com populações indígenas. A partir desse contato, foi criado o Serviço de Proteção ao Índio (SPI). Lobato (2011) nos informa que “Rondon atribuía uma grande importância à documentação visual do trabalho realizado pela CR, de modo que, inicialmente, alguns fotógrafos foram contratados para realizar coberturas de áreas específicas” (p. 175). A pergunta pertinente a se fazer é: onde entra o trabalho do supramencionado major Reis?

Em 1912, foi criada a Seção de Fotografia e Cinematografia da CR, cuja chefia ficou a cargo de Thomaz Reis, que viaja para a Europa em busca de melhores equipamentos. O filme mais significativo produzido pelo grupo foi *Ao redor do Brasil* (1932). Ana Lobato cita, ainda, oito filmes que se encontram preservados no Museu do Índio, a saber: *Sertões de Mato Grosso* (1913), *Rituais e Festas Bororo* (1917), *Parimã, fronteiras do Brasil* (1927), *Viagem ao Roraimã* (1927), *No Rio Içana* (1928), *Mato Grosso e Paraná* (1931), *Posto Alves de Barros* (1930) e *Inspetoria Especial de fronteiras* (1938). A autora afirma que “praticamente todos os filmes produzidos pela seção de Fotografia e Cinematografia da CR foram realizados em situação de viagem” (2011 p. 177). Ela ainda complementa:

Na produção cinematográfica de Thomaz Reis não encontramos esse mesmo tipo de estrutura [ela se refere à montagem narrativa existente em *Nanook, o Esquimó*], seus filmes permanecem centrados nas atividades da CR, enfeixadas na atuação de seu dirigente Marechal Rondon. Como é próprio da tradição dos filmes de viagem, Rondon e sua equipe, à frente da expedição que está sendo retratada, conduzem a narrativa, através da qual vamos tomando conhecimento das características da região e de seus habitantes (2011, p. 179).

Quem estabelece uma crítica ao caráter, meramente de registro, presente nos filmes de Thomaz Reis é o documentarista brasileiro João Moreira Salles. Ele, a exemplo de Lobato, estabelece um contraponto entre o trabalho de Reis e o de Robert Flaherty. De acordo com Salles:

Reis não percebeu que, para um documentarista, a realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem. Talvez por isso ele seja mais admirado pelos antropólogos do que pelos documentaristas (2005, p. 61).

A crítica de João Salles parece girar em torno da ausência de uma discursivização das imagens, no sentido de que, para o documentarista, elas eram unicamente registros “brutos” que não se submeteram a um olhar cinematográfico, tanto no ato de apreensão, quanto no trabalho de edição.

Uma característica basilar de grande parte dos documentários produzidos no período do cinema silencioso é o teor propagandístico apresentado por eles. O trabalho do cineasta *Silvino Santos* não foge a essa regra, uma vez que, de acordo com o teórico Eduardo Morettin (2011), ele foi funcionário da *Amazônia Cine Film*, empresa vinculada ao governo do estado do Amazonas, que tinha como mote a realização de filmes propagandísticos da região. Segundo Morettin (2011), “vista em perspectiva, a obra de Silvino Santos realizada na década de 1920 fornece elementos para uma leitura global do Brasil, que buscava simbolicamente seu lugar no contexto mundial” (p. 153). Um dos filmes mais importantes de Silvino Santos é *No país das Amazonas* (1922), produzido em função da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil realizada nos anos de 1922 e 1923. O filme teve um grande êxito comercial conforme podemos atestar no seguinte excerto:

A excelente receptividade de público e crítica de *No país das Amazonas* significa que a produção atingiu seus objetivos. Traduzindo filmicamente uma leitura do Brasil proveniente do século XIX e muito representada nas artes plásticas daquele período, o filme atualiza a especificidade da nação brasileira ao apontar para a submissão de nossa exuberante natureza aos desígnios da civilização (2011, p. 164).

Em *Terra encantada* (1923), Silvino Santos realiza uma perspectiva diferente, em relação ao filme antecedente, uma vez que, aqui, o foco não é o exuberante rio Amazonas, mas o Rio de Janeiro como um espaço de modernidade e progressismo. Grosso modo e

guardadas as devidas proporções, é como se em um mesmo diretor pudéssemos encontrar o bucólico Robert Flaherty (*No país dos Amazonas*) e o cosmopolita Dziga Vertov (*Terra encantada*). Neste último, “eventos como aviões, o futebol, o carnaval e a própria Exposição Internacional são reunidos em um trabalho que procura atribuir unidade ao que se encontra disperso em cinejornais e pequenos documentários de menor fôlego” (2011, p. 166).

O que podemos afirmar é que ambos os filmes procuram projetar uma imagem do Brasil a partir de uma ideia de nação que busca a industrialização e o progresso, mas que não desvia o olhar de suas belezas naturais. Encerremos essa análise evocando, novamente, Eduardo Morettin (2011):

Pensando em conjunto com *No país das Amazonas*, temos nos dois filmes uma leitura global sobre a nação que buscava simbolicamente seu lugar no contexto mundial. Litoral e interior, cidade e campo, temas centrais da política e da cultura brasileira a partir dos anos 1920 estão conjugados nas duas obras de forma harmônica (p. 166).

Para Ismail Xavier (2012), diversos documentários do período silencioso buscaram exaltar a modernização do Brasil. Nesse sentido, podemos estabelecer uma linha dialógica entre os chamados filmes industriais e os trabalhos analisados anteriormente em nosso texto, a partir do momento em que o *leitmotiv* para a enunciação fílmica não é tanto o *olhar* oriundo do recorte da “realidade” produzido pelo documentarista, mas, o *objeto*. O autor afirma:

O olhar do cineasta [nos documentários dos anos 20] quer trazer à vista o objeto e a operação moderna, e mesmo um modo de vida que emerge, mas não está empenhado em ser ele mesmo moderno, enquanto modo de olhar e de conferir um ritmo aos fluxos de ação e à fisionomia da vida que as imagens expõem, em suas variadas dimensões cotidianas (2012, p. 47).

A crítica do teórico possui ponto de contato com a ressalva ao trabalho de Thomaz Reis, feita por João Moreira Salles, no sentido de que o discurso fílmico se constrói, apenas, através de um registro “bruto” de imagens. Esse foco no objeto não pode ser confundido com o que fora realizado por documentaristas do *cinema direto*. Ao contrário, os *objetos* dos cineastas do período silencioso eram calcados no *status quo* e destituídos de qualquer crítica em relação à desigualdade social enfrentada pelos trabalhadores das indústrias. Em *Sociedade Anonyma Fábrica Votorantin* (1922), Ismail Xavier aponta algumas características narrativas que corroboram os apontamentos feitos:

A predominância de imagens descritivas, a minimização da montagem na caracterização do ambiente e das ações, de modo a não acentuar o efeito de modulação do tempo ou a criação de um espaço cinematográfico mais elaborado (2012, p. 49).

O que se percebe é a predominância do modo de organização *expositivo*, que, aliás, é marcante em grande parte dos documentários analisados no período silencioso. O que se busca, aqui, é uma tentativa explícita de persuadir o público acerca da qualidade de vida dos brasileiros, que além de poderem desfrutar de belezas naturais, encontram, segundo os documentários, um país cosmopolita e progressista. Para transmitir essas imagens, o documentarista necessita de um ambiente controlado, que, segundo Ismail Xavier, nem sempre é possível. O teórico nos fala que “o conteúdo das imagens apresenta sempre dados residuais, um excesso na apresentação da fisionomia desse mundo em foco que não permanece sob controle” (2012, p. 57).

A partir desse dizer, podemos inferir que existem duas características importantes apresentadas pelo documentário silencioso brasileiro: em primeiro lugar, a percepção acerca da importância concedida à *retórica*, no sentido de que o que se busca, em tais filmes, é a persuasão do público. Em segundo lugar, mediante o caráter residual, apontado por Xavier, conseguimos ter a percepção da condição de subserviência enfrentada pelos atores sociais. Uma longa tomada, construída apenas no rosto de um trabalhador – forçado a sorrir para as câmeras –, pode construir, involuntariamente, a imagem desse *ator social*.

2.2.2 – O CINEMA DIRETO NO BRASIL

O *cinema direto* realizado no Brasil se diferencia daqueles que podem ser considerados os precursores, ou seja, Estados Unidos, Canadá e França, no sentido de que ocorre, aqui, uma espécie de hibridismo. Fernão Pessoa Ramos (2013) aponta esse fator ao dizer que “o direto brasileiro mistura traços do estilo do documentário clássico, na sua composição a partir de asserções predeterminadas, a traços do direto, em sua abertura para o embate *sujeito-da-câmera* e mundo” (p. 330). Esse embate, a que se refere Ramos, está ligado ao sentido de dinamismo que o suporte técnico pode propiciar ao recorte de mundo realizado pelo documentarista. O que queremos dizer é que o *cinema direto* propiciou a realização de obras díspares, que vão desde um registro comportamental de políticos (*Primárias*) até um acompanhamento de vendedores de bíblia (*Salesman*). Essa “abertura” é justamente a possibilidade de construir uma interação direta (com o devido perdão pela redundância) com o

mundo, destituindo aquela figura do documentarista que se mostra, com mais clareza, na montagem através, principalmente, da *voz over*.

Em relação ao Brasil, o que nos parece é que existe um predominante engajamento político, que se configura em um ativismo cultural, por parte dos realizadores, dos quais podemos destacar *Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman*. Podemos pensar que as condições de produção propiciaram esse tipo de abordagem, uma vez que havia uma efervescência (voltemos com esse item lexical) das ideias de *esquerda*, o que, ressaltamos, se mostrou mais acentuado a partir da instauração da ditadura militar em 1964. Segundo Ramos:

O estilo direto desembarca no Brasil com intensidade a partir de 1961/1962, marcando não somente o documentário, mas o novo cinema brasileiro como um todo. O movimento de desembarque de uma nova forma cinematográfica, e do contexto ideológico que a cerca, nos remete a um tipo de conformação cultural predominante em nossa história (2013, p. 331 e 332).

O autor afirma que o *sistema direto* beneficiou, também, o gênero ficcional, sendo o *cinema novo* o principal fruto desse tipo de estratégia filmica. Um ponto destacado por ele gira em torno da necessidade que a cultura brasileira possui em retrabalhar aquilo que não fora idealizado por ela. O autor ampara a sua opinião nas ideias do crítico Paulo Emílio Salles Gomes que denuncia uma espécie de “deslumbramento com o que vem de fora” (p. 332). Parece-nos que esse tipo de pensamento é marcado por um radicalismo no sentido de que o crítico defende algo que a análise do discurso pondera, ou seja, a impossibilidade de alcançar a originalidade pura. Ao condenar a apropriação de bens culturais e estratégias produzidas em outros países – em especial os Estados Unidos – Paulo Emílio postula a criação de algo que seja puramente original.

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através da nossa incompetência criativa em copiar (GOMES, 1980 apud RAMOS, 2013).

Se pensarmos nos rumos tomados pelos cineastas do *cinema novo*, esse tipo de posicionamento obteve adesão, pois eles almejavam construir obras marcadas por algum tipo de particularidade, mas é difícil afirmar que elas foram puramente originais. Voltando para o *cinema direto* presente no documentário brasileiro, podemos afirmar que não houve uma apropriação automática das técnicas desenvolvidas nos países mencionados, o que justifica a utilização do item lexical *hibridismo*. A pergunta que fica é: como pensar esse caráter híbrido?

Acreditamos que ele ocorra mediante a utilização de uma estrutura do documentário clássico praticado, principalmente, por John Grierson, em que há a predominância do modo de organização *expositivo*. Agregado a essa base técnica, temos a presença do cinema direto americano, marcado pela lógica da opacidade narrativa, ou seja, nos moldes do modo *observativo*. Em um primeiro momento, esse tipo de entrecruzamento pode parecer contraditório se analisarmos, em separado, os contextos de utilização dos modos organizacionais. O *expositivo* – marcadamente persuasivo – se interessava em transmitir e “catequisar” o seu público alvo, ao passo que o *cinema direto* parecia privilegiar a urgência da interação e a possibilidade de um encontro que possa ocorrer a partir de uma “retirada estética” por parte do documentarista. O que podemos concluir é que, sem efetuar qualquer tipo de juízo de valor, os documentários produzidos no Brasil nos anos 1960 visavam às implicações do modo *expositivo*, se valendo, também, das possibilidades tecnológicas⁴⁹ oferecidas pelo cinema direto.

Façamos uma pequena digressão para trazer a tona dois trabalhos que, apesar da não utilização das técnicas do *cinema direto*, são importantes, pois possuem uma temática que se mostra cara aos documentários utilizadores desse *modus operandi*. Os filmes em questão são *Aruanda*, dirigido em 1960 pelo paraibano Linduarte Noronha e *Arraial do Cabo*, realizado no mesmo ano que o antecessor e dirigido por Paulo Cezar Saraceni e Mario Carneiro.

Aruanda se mostra *sui generis* pela sua procedência, uma vez que a Paraíba, naquela época, estava situada às margens – é bom lembrar que a situação atual parece revelar um quadro similar – dos núcleos cinematográficos (São Paulo e Rio de Janeiro). Talvez possamos fazer um paralelo com a situação de trabalho do cineasta mineiro Humberto Mauro⁵⁰, cuja carreira se iniciou na pequena cidade de Cataguazes. Retomando a discussão sobre *Aruanda*, é

49 Há um importante nome que contribuiu para a mudança no paradigma enunciativo do documentário brasileiro. Estamos falando do cineasta sueco Arne Sucksdorff que veio ao Brasil em 1962. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2013), o sueco traz ao Brasil um série de equipamentos que se tornaram fundamentais. “Entre esses equipamentos estavam uma [câmera] Arriflex de 35 mm blimpada e um gravador Nagra. O Itamaraty adquiriu uma moviola Stennbeck” (p. 341 e 342). Ramos aponta, ainda, duas outras figuras fundamentais nesse contexto de efervescência: Lauro Escorel (ligado ao Itamaraty) e Manuel Diegues Jr (vinculado à Unesco).

50 Cineasta cuja carreira foi, comumente, atrelada ao cinema de ficção. Contudo, ele tem uma trajetória significativa no documentário. Seu vínculo com esse gênero se deu através do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1936, durante o governo de Getúlio Vargas. Mauro realizou mais de cem produções, em quase vinte anos de trabalho junto a esse órgão. É bem verdade que são filmes de cunho ufanista, mas, foi através deles que o talento desse diretor se desenvolveu, sendo, *a posteriori*, conclamado como um dos nomes mais importantes do nosso cinema. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2013), “o objetivo educativo da produção documentário do Ince tem um caráter paternalista, que pretende ensinar ao povo como lidar com suas próprias tradições culturais” (p. 245). O autor (2013) nos fala que no pós-guerra, a tratativa governamental do documentário “mauriano” se esvai. Nesse período, “a presença institucional do cinema documentário reveste-se de importância marginal” (2013, p. 261).

interessante pensar no trabalho exercido por Linduarte Noronha, no sentido de driblar a precariedade técnica mediante a utilização de uma *voz over* embalada por uma trilha – as músicas folclóricas “Oh mana deixa eu ir” e “Piauí” – que traduz as condições precárias do povo nordestino. Não há qualquer interação entre *sujeito-da-câmera* e *ator social*. O que se vê na tela é a trajetória de uma família – residente de Olho D’Água da Serra do Talhado, em Santa Sabugi na Paraíba – que luta para vencer as dificuldades de se viver em uma região inóspita. A ausência de diálogos, de certa forma, não impede Linduarte Noronha de construir a imagem do nordestino, em particular os que residem em áreas castigadas pela seca, como sendo um povo sofrido, porém lutador.

Arraial do Cabo, por seu turno, denuncia outra situação de desigualdade. Ao contrário do enfoque na seca do nordeste – tema recorrente no *cinema direto brasileiro* e nos filmes do *cinema novo* – Saraceni e Carneiro voltam o olhar para pescadores que trabalham na região que nomeia o filme – situada na região dos lagos na cidade do Rio de Janeiro. A questão abordada pelos diretores é a dificuldade dos pescadores no que diz respeito ao processo de industrialização promovido com a chegada da *Companhia Nacional de Álcalis* – empresa produtora de sal, criada pelo então presidente Getúlio Vargas, em 1943, durante a ditadura do *Estado Novo*. A dicotomia que sintetiza o enfoque de *Arraial do Cabo* é industrialização x economia tradicional da pesca.

Além de primar em construir enfoques menos folclorizados de seus personagens, *Aruanda* e *Arraial do cabo* se destacam pelo esmero com o trabalho de fotografia, executado, respectivamente, por Aloysio Raulino e Mário Carneiro. Fernão Pessoa Ramos (2013) aponta que ambos os filmes realizam um tipo de encenação-locação, que se distancia da “ação na tomada direta” (p. 325). O teórico brasileiro aponta os motivos de as referidas produções serem importantes na filmografia brasileira.

Mas o que havia em *Arraial* e *Aruanda* para serem tidos, na época, como porta de entrada de uma nova estética (a do cinema novo)? A resposta é simples: a imagem do povo, retratado sempre em alteridade radical, mas em um patamar menos elevado, menos idealizado, menos folclorizado, que a representação do popular encontrava até então (2013, p. 325 e 326).

Parece-nos interessante fazer uma observação a partir do dizer de Ramos, pois ele atesta a influência dos filmes para o *cinema novo*. É válido estender esse apontamento e afirmar que tal influência atingiu, também, os documentários realizados *a posteriori*, em especial o que foi feito por Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman e Thomas Farkas. Esses filmes são o tema de nossa próxima discussão.

É pertinente afirmar que *Garrincha, alegria do povo*, dirigido em 1962 por Joaquim Pedro de Andrade, seja um marcante caso de documentário utilizador das tecnologias do *direto* – o diretor fez intercâmbio com os irmãos Maysles nos Estados Unidos –, mas que se diferencia das produções canônicas que adotaram esse formato. O filme é estruturado a partir de dois eixos temáticos: o primeiro objetiva narrar a trajetória do personagem e o segundo consiste, basicamente, em um recorte de imagens do jogador em plena atividade esportiva. A diferenciação, em relação às prerrogativas do cinema direto, percebida por Fernão Pessoa Ramos (2013) não parece se evidenciar apenas pela utilização da voz over. O autor nos fala que “a sobreposição de Garrincha jogando com a locução em *over* ou com música clássica diz pouco para a estilística do direto. *Garrincha, alegria do povo* possui longas sequências de imagens de arquivo (o que não é padrão no estilo direto)” (p. 346). Ramos evoca o dizer de Glauber Rocha ao justificar as razões pelas quais o trabalho de Joaquim Pedro de Andrade tenha sido marcado por um hibridismo.

O subdesenvolvimento não traiu Quincas [Joaquim Pedro], que não tinha ainda em 1962 Nagra disponível, e não sendo em som direto, como previsto ou amado, ficou *Garrincha* um balé com música clássica dos ouvidos e gostos de Quincas (...) coisa que é mais linda do que o documentário seco do naturalismo não belo, pelo óbvio da técnica fílmica. [...]. O aristocrata ia ao povo. (ROCHA, 1981 *apud* Ramos, 2013, p. 348).

Esta citação explicita aquilo que foi chamado por Bill Nichols de “Eu falo dele para vocês”. É preciso afirmar que esse tipo de dispositivo se apresenta como base para os documentários produzidos no Brasil nos anos 1960 e 1970. Um exemplo significativo é o próximo filme a ser abordado em nosso texto.

Em 1968, Arnaldo Jabor realiza o documentário *Opinião pública*. O trabalho em questão, de certa forma, sintetiza os valores de esquerda que eram cultuados por cineastas de seu tempo. O diretor inicia o filme em um formato que se assemelha a *Crônicas de um verão*, no sentido de que há uma roda de conversa entre jovens cuja temática gira em torno da perspectiva acerca do futuro. Todavia, as semelhanças cessam a partir do momento em que há uma *voz over* atuante e a ausência de particularização – elemento presente na obra do americano Frederick Wiseman –, ou seja, não nos é revelado o nome dos entrevistados.

Opinião pública parece eleger um “alvo” para as críticas que, em alguns momentos se mostra velada e em outros aparece de forma explícita. Esse alvo é a *classe média*. Arnaldo Jabor constrói uma imagem da *classe média* como sendo um agrupamento marcadamente alienado. Para ilustrar isso, ele utiliza como estratégia as interações fúteis dos adolescentes e a

rotina de festas e curtição adotada por eles. Além da apatia, julgada pelo diretor, dos jovens, ele critica os valores do homem da *classe média* – individualista e destituído de valores que buscam o bem coletivo. Dois outros apontamentos se mostram fulcrais: a condição inferiorizada da mulher e o caráter alienante da religião. A forma utilizada para a abordagem gira em torno da criação de situações de interação entre os atores sociais que, constantemente, olham para a câmera e de uma participação direta do diretor, seja através de uma interpelação, seja através de uma *voz over* que “aponta o dedo” e indica a direção.

O próximo filme de nossa amostragem é *Maioria absoluta*, dirigido por Leon Hirszman em 1964. É válido lembrar que tal filme possui um vínculo intrínseco com o anterior, seja pela equipe técnica – comum para ambos, seja pela temática. Podemos sintetizar esse laço afirmando que a “maioria absoluta” (os pobres na visão de Hirszman) é explorada por uma “opinião pública” (formada por pessoas pertencentes à classe média e que conseguiram deter uma espécie de supremacia na formação da opinião). *Opinião pública* “alargou” o campo narrativo do filme de Hirszman ao entrevistar pobres, “burgueses” e acadêmicos, embora a posição de Jabor não seja imparcial (e quem diz que o documentarista precisa ser?). É válido lembrar que Jabor utiliza cenas de *Maioria absoluta*. A ideia central deste filme é apontar os dois fatores fundamentais para a desigualdade: analfabetismo e concentração de terra. Para ilustrar essa problematização, o diretor apela para as emoções ao entrevistar diversas pessoas cujas vidas se encontram comprometidas pela condição de inferioridade social. Dessa forma, ele constrói para a população pobre um *éthos*, uma imagem, de sofredor e miserável.

2.2.3 – A CARAVANA FARKAS

Thomas Farkas pode ser considerado uma figura central na filmografia documental brasileira. Nascido na Hungria em 1924, ele exerceu um importante papel no ramo da fotografia, mas foi no cinema que seu nome adquiriu uma maior ressonância. Um fator curioso é que apesar de ser o mentor intelectual de várias obras, ele não traz em seu currículo um trabalho relevante como diretor. A explicação para isso gira em torno da função escolhida por ele para militar no cinema: *produção*. Sua principal contribuição, além de fomentador de diversos documentários em curta-metragem, foi possibilitar a produção cinematográfica sem o financiamento público e sem as “amarras” de grandes estúdios. Segundo Meize Lucas (2013),

“a produção de Farkas constituiu a primeira experiência bem-sucedida com o uso do som direto sincrônico e do equipamento de 16 mm” (p. 177).

Conforme enfocamos no capítulo anterior, podemos pensar que o trabalho de Farkas estabelece um contraponto ao cinema propagandístico e estatal praticado por nomes como Jean Manzon. Nesse sentido, há, conforme aponta Meize Lucas, uma comunhão temática entre Thomas Farkas e o *cinema novo*. A autora afirma:

Os chamados integrantes do núcleo cinemanovista e os diretores que integraram o projeto de Farkas atuavam num mesmo campo: as experiências compartilhadas, as práticas adotadas e as perspectivas em comum os aproximavam, de maneira a criar uma identidade entre eles (2013, p. 167).

Havia, e isso foi abordado ao longo de nosso texto, uma atmosfera na qual os ideais políticos da classe artística se apresentavam predominantemente de *esquerda*, o que, de certo modo, conferia um grau de desconfiança em relação à figura de Farkas – um bem sucedido empresário do ramo de fotografia. O que mudou essa visão, segundo Lucas (2013), foi a temática⁵¹ preconizada pelo produtor, além da qualidade dos equipamentos disponibilizados e a independência produtiva. O nome *Caravana Farkas* é póstumo, ou seja, esse batismo ocorreu muitos anos após os filmes terem sido produzidos. Meize Lucas nos informa que a denominação surgiu a partir de uma mostra organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 1997, na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de Farkas se subdivide em duas etapas. A primeira recebeu o nome de *Brasil verdade* que é composta por quatro curtas-metragens lançados em 1964 e 1965. A segunda etapa é nomeada de *Condição brasileira*, que, entre 1964 e 1971, produziu dezenove curtas. Por uma limitação de espaço, faremos um pequeno apanhado enfatizando, principalmente, os filmes pertencentes à primeira etapa da *caravana*. Percebe-se, aqui, uma abordagem abrangente, mas que pode se sintetizada a partir do tema da *desigualdade social*.

Em *Viramundo* (1965), Geraldo Sarno volta o seu olhar para as dificuldades enfrentadas pelo migrante nordestino que se desloca até São Paulo em busca de melhores condições de vida. O introito e epílogo do filme são construídos mediante imagens de trens construídas em um contexto antitético: *esperança* (trens chegando à capital paulista repleto de pessoas em busca de oportunidades) e *decepção* (o frustrante retorno ao nordeste). Um ponto nevrálgico é a denúncia a respeito de um suposto caráter alienante exercido pelas religiões.

51 O teórico brasileiro Jean-Claude Bernardet, em seu fundamental livro *Cineastas, imagens do povo*, definiu essas produções como *documentários sociológicos que defendem uma tese*.

Diversos rituais são filmados e o comportamento dos participantes – na percepção de Sarno – reflete uma irracionalidade na busca por um sentido de vida em meio a uma situação inglória.

Subterrâneos do futebol (1965) objetiva mostrar que, ao contrário de um aparente glamour, o esporte bretão, praticado no Brasil, traz consigo situações marcadas pela desigualdade, quer pela disparidade salarial, quer pela falta de liberdade⁵² dos jogadores que se vêem atrelados a uma condição – de acordo com Maurice Capovilla (diretor do filme), coercitiva. A alienação, a exemplo do filme anterior, também é denunciada pelo diretor, que utilizada como mola propulsora o comportamento apaixonado dos torcedores. Em uma cena específica, Capovilla constrói a imagem desses torcedores ao mostrar o comportamento “afetado” de um torcedor do *Santos Futebol Clube*.

Memória do cangaço (1964), de Paulo Gil Soares, lida com um tema caro ao cinema brasileiro. No documentário em questão, o diretor realiza um trabalho de investigação ao pesquisar os embates provocados pelo movimento liderado por Virgulino Ferreira da Silva (Lampião). A estrutura do filme é, basicamente, entrevistas agregadas a algumas imagens de arquivo. O diretor conversa com antigos participantes do movimento liderado, além de interpelar o notório comandante de uma volante policial – José Rufino –, que afirma ter matado diversos cangaceiros. Outra figura de destaque é o professor Estácio de Lima, da Universidade da Bahia, que se propõe a explicar como a anatomia influenciou diversas pessoas a buscarem o cangaço. Dois detalhes chamam a atenção: a presença de uma *voz over* que não se limita a narrar os fatos, mas também a contradizer os depoimentos – a narrativa criada por José Rufino a respeito da morte do cangaceiro *Corisco* é veemente desmentida pela *voz over*; e a montagem que preservou a indeterminação na tomada, em especial quando o diretor é tratado de forma rude por *Dadá*, ex-companheira de *Corisco*.

Nossa escola de samba (1965), dirigido pelo argentino Manuel Horácio Gimenez, lida com o *carnaval*. O filme começa mostrando imagens de um desfile de uma escola de samba para, em seguida, abordar a trajetória de um morador do morro e sua rotina em meio a uma condição precária de vida. Podemos perceber, aqui, um caráter menos crítico. Existia um potencial caráter denunciatório em relação ao carnaval, principalmente no aspecto de uma possível característica alienante, mas isso acaba não se concretizando. Segundo Meize Lucas (2012), “a escolha pelo carnaval não é um escolha pelo exótico ou pelo espetáculo. A beleza dos desfiles está registrada, mas seu foco são as pessoas. O morro e seus moradores pouco

52 Em 1974, Osvaldo Caldeira dirigiu um importante documentário – *Passe livre* – que narra a luta protagonizada pelo jogador Afonsinho na busca pela emancipação dos jogadores de futebol.

tinham sido representados no cinema, e mais raro tinham sido filmagens nesses locais” (p. 230).

2.2.4 – EDUARDO COUTINHO

O cineasta do encontro! Talvez esse seja um eficiente epíteto que define a filmografia construída por Eduardo Coutinho. Nascido na cidade de São Paulo em 1933 e morto em circunstâncias trágicas no ano de 2014 – assassinado por seu filho, que sofre de esquizofrenia –, o cineasta iniciou a sua carreira no cinema em meio à efervescência do cinema novo, movimento em voga no país naquele momento. Podemos dividir a carreira do diretor em quatro fases. A primeira, mais reduzida e pouco relevante para o nosso estudo, esteve voltada para o gênero ficcional, rendendo filmes como *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971). A segunda fase, caracterizada pelo teórico Cláudio Bezerra⁵³ (2014) de fase de experimentação, esteve, de alguma forma, atrelada a um programa televisivo que se mostrou fundamental para o surgimento de diversos cineastas. O programa em questão é o *Globo Repórter*. Segundo Cláudio Bezerra:

Na década de 1970, o Globo Repórter possibilitou a uma geração de cineastas praticar com regularidade, e certa autonomia, o ofício de fazer cinema. A presença de realizadores oriundos do cinema novo influenciou na temática social e na formatação dos filmes. Havia toda uma preocupação em redescobrir o Brasil do ponto de vista político, econômico e sociocultural, com uma abordagem bastante crítica da miséria, sobretudo nas pequenas cidades do Nordeste Brasileiro. Como ainda não havia a figura do repórter, o próprio diretor se encarregava de fazer o trabalho com uma equipe reduzida, dando, assim, certo caráter autoral aos documentários (2014, p. 20).

Percebe-se, a partir da citação anterior, que o programa conferia certa liberdade para os cineastas exercerem o trabalho. Contudo, existiam algumas prerrogativas que eram encontradas na maioria das obras, como locução em *voz over*, utilização de imagens de arquivo e entrevistas. Cláudio Bezerra associa esse trabalho de produção com o supramencionado *cinema direto*. Acreditamos que existam semelhanças, principalmente pela capacidade de registro do som na tomada, mas a diferença, a nosso ver, consiste na maciça utilização – pelas produções brasileiras – da *voz over* e também pela presença dos cineastas, em alguns filmes, conduzindo as equipes de filmagem.

53 Cláudio Bezerra, em seu livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, classifica a obra do diretor em três fases, desconsiderando o período em que ele realizou trabalhos ficcionais. Ao contrário dessa taxonomia, resolvemos incorporar o período suprimido por Bezerra, por pensarmos na importância que esses primeiros filmes tiveram no que diz respeito ao aprendizado das técnicas concernentes à linguagem cinematográfica. É bem verdade que tal aprendizado se intensificou no período em que ele esteve vinculado ao Globo Repórter.

Antes de abordar os trabalhos de Coutinho, julgamos interessante mencionar um importante documentário produzido pelo programa televisivo em 1977. Trata-se de *O caso norte*, dirigido por João Batista de Andrade, que tem em seu currículo filmes como *O homem que virou suco* (1981) e *O país dos tenentes* (1987). O filme em questão busca reencenar a morte de um migrante nordestino assassinado em São Paulo durante uma briga de bar. Outro trabalho importante do diretor no programa da Rede Globo foi *Wilsinho Galiléia* (1978), que abordou a vida de um jovem criminoso que foi morto pela polícia. Nas duas obras, acontece uma espécie de reencenação, com a diferença que o primeiro filme enfoca um fato isolado e o segundo apresenta marcas de um discurso biográfico.

Retomando a discussão sobre o trabalho de Eduardo Coutinho, duas obras, oriundas do programa televisivo, merecem destaque: *Seis dias de Ouricuri* (1976), que aborda a questão da seca no nordeste e que segundo Bezerra (2014), “traz uma abertura para o ‘outro’ nas entrevistas, sobretudo, com populares” (p. 21); *Theodorico, imperador do Sertão* (1978), organizado a partir, unicamente, da interação entre o diretor e a personagem-título. Aqui, de certa forma, encontramos a primeira personagem performática de Coutinho, uma vez que ele cede espaço para o entrevistado realizar a *auto-mise-en-scène*, mediante um antecampo proeminente. Podemos pensar que, do ponto de vista retórico, *Theodorico, imperador do Sertão* é uma obra relevante, uma vez que o diretor contribui para a construção da imagem paternalista e autoritária do chamado “coronel”. Algumas estratégias, presentes nos próximos filmes e que compõem o chamado estilo *coutiniano*, se mostram presentes em *Theodorico* como “ausência de locução; interesse por escavar a vida pessoal; e o investimento na dimensão performática” (BEZERRA, 2014, p. 23). Ainda nessa chamada segunda fase, o diretor realizou outros dois filmes significativos: *O pistoleiro da Serra Talhada* (1977), que aborda a rivalidade entre famílias no sertão e *O menino de Brodósqui* (1980), em que ele registra a vida e obra do pintor brasileiro Cândido Portinari.

Diante do que foi discutido anteriormente, fica evidenciada a importância exercida pelo programa Globo Repórter, no sentido de revelar, além dos nomes supracitados, diretores como Walter Lima Jr, Geraldo Sarno e Maurice Capovila. A professora Ana Cláudia de Freitas Rezende (2005), em sua dissertação de mestrado, afirma que “a proposta dos cineastas do Globo Repórter era a de provocar a auto-reflexão na sociedade” (p. 127). Para corroborar essa ideia, ela cita o cineasta João Batista de Andrade, que afirma: “Não íamos pegar a televisão e transformar a nossa câmera em metralhadora, repetir a guerrilha! (...) Nós precisávamos resgatar o que é a sociedade brasileira” (ANDRADE, 2004 *apud* REZENDE, 2005, p. 127).

A terceira fase do cinema praticado por Eduardo Coutinho traz consigo um dos mais importantes documentários da cinematografia brasileira. Estamos falando de *Cabra marcado para morrer* (1984). É possível inferir que as vicissitudes e implicações resultantes desse filme definiram os rumos da carreira de Coutinho. O filme é *sui generis*, uma vez que ele não foi organizado para ser um documentário. O diretor intencionava fazer uma espécie de *docudrama*⁵⁴ que girava em torno da trajetória de João Pedro Teixeira, paraibano membro das ligas camponesas (que reivindicavam melhores condições de trabalho para o trabalhador rural, além de lutarem pela reforma agrária) e que foi vítima de assassinato a mando de latifundiários no ano de 1962. Ao tomar conhecimento desse episódio, Coutinho se interessou em produzir uma obra de ficção. Todavia, o seu objetivo não pôde ser completado, pois, no ano de 1964 – em meio às filmagens – o material filmico foi apreendido e poucas tomadas foram salvas pela repressão do governo militar que o proibiu de realizar o filme.

No entanto, é sabido que aquela história não estava encerrada. Vinte anos depois, o cineasta resolve não apenas rememorar os acontecimentos, mas ir atrás das pessoas que estiveram envolvidas nas filmagens e registrar a trajetória delas, tendo como ponto de partida a viúva de João Pedro – Elizabeth Teixeira. A partir dessa iniciativa, temos a construção de um cineasta que filma o *encontro*. Ainda não é aquele tipo de filmagem focada apenas na interação entre o diretor e o entrevistado, mas, podemos afirmar que esse filme funciona como um ensaio. Evoquemos o supracitado autor Cláudio Bezerra (2014):

Em suma, *Cabra marcado para morrer* é uma obra de ruptura, marcou o fim de um ciclo no documentário brasileiro, aboliu certo viés “conservador” na adesão às técnicas dos cinemas diretos pelos nossos realizadores. Além disso, fez uso pioneiro da reflexividade, explicitando o contexto da filmagem e problematizando a dimensão objetiva da enunciação documentária (p. 25).

Uma estratégia curiosa adotada por Coutinho foi mostrar aquilo que restou de material filmado para os entrevistados, pois esses registros se configuram como impulsionadores dos testemunhos acerca das implicações resultantes daqueles anos de luta. Uma das marcas registradas do cineasta, em filmes realizados posteriormente, é não se permitir reencontrar com aqueles que ele havia entrevistado. *Cabra marcado para morrer* parece possuir significado especial para ele, uma vez essa característica, no filme em questão, não encontra ressonância. Em 2014, o diretor realiza dois médias-metragens focados, novamente, no encontro com as personagens presentes no filme de 1984. Os filmes são *Os sobreviventes da*

54 Segundo Fernão Pessoa Ramos (2013), “a ficção baseada em fatos *históricos*, ou docudrama, possui todas as características narrativas de uma ficção, conforme a narrativa ficcional se configurou na história do cinema. Para representar fatos históricos, o docudrama usa estruturas narrativas marcadas pelo classicismo hollywoodiano. Não é um documentário, pois não enuncia como enunciam os documentários” (p. 51).

Galileia e *A família de Elizabeth Teixeira*. Essas produções, atreladas ao *Cabra marcado para morrer*, não podem ser pensadas, apenas, como documentários nos quais o diretor registra a vida de outras pessoas. O motivo disso é que, em tais filmes, Coutinho é também um *ator social*. Percebemos toda a implicação que a repressão militar exerceu em sua carreira e como ela foi, de alguma forma, fundamental para a sua constituição enquanto cineasta.

Para não alongarmos em nossa explanação, iremos citar alguns filmes que compõe essa fase do cinema *coutiniano*. *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987) – filme que denuncia a condição precária dos moradores do aglomerado Santa Marta, no Rio de Janeiro; *Boca de lixo* (1992) – construído a partir da interação com catadores de lixo; e *Mulheres no front* (1996) – de viés marcadamente feminista, no qual ele entrevista diversas líderes comunitárias das cidades de Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

A quarta e última fase do cinema de Coutinho se inicia em 1999, ano em que ele dirigiu o documentário *Santo forte*. Podemos pensar que tal produção é um divisor de águas de sua carreira, uma vez que, de uma forma definitiva, ele incorpora a entrevista como sendo o *leitmotiv* de seu discurso fílmico. *Santo forte*, caso seja analisado de forma superficial, pode ser relacionado com o trabalho que Geraldo Sarno executou em *Viramundo*. No entanto, aquilo que era alvo de denúncia em Sarno (a suposta irracionalidade da religião), em Coutinho, parece ter pouca relevância, uma vez que ele não está interessado em compreender o que está por detrás dos rituais religiosos. O que ele busca é o encontro com o outro, no sentido de criar artifícios para que esse outro possa testemunhar a sua vida. A religião, nesse caso, funciona apenas como um pretexto.

Conforme afirmamos ao longo do texto, Eduardo Coutinho – não apenas em *Santo forte*, mas também nos filmes subsequentes – parece estar distante de se enquadrar na figura de um *sujeito-da-câmera* que possui as respostas para aquilo que está sendo filmado. Ao contrário, ele cria um tipo de interação que se fundamenta em uma troca instável de *turnos de fala*, no sentido de que existem contingências materializadas em hesitações e afloramentos emotivos. A respeito disso, o teórico Ismail Xavier afirma:

O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta observados pelo aparato, situação que se espera a postura afirmativa, a empatia e o engajamento na situação superem as forças reativas, travo de várias ordens. Dentro de diferentes tons e estilos, cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro (2010, p. 67).

Ismail Xavier, para ilustrar a sua ideia, utiliza o testemunho da garota de programa *Alessandra* presente em *Edifício Master* (2002). No mais longo depoimento do documentário – mais de dez minutos – *Alessandra* opera diversas nuances na interação que vão desde a proeminente performatividade até a reflexão acerca da veracidade do que está sendo relatado, quando ela afirma ser “uma mentirosa verdadeira”. Outras personagens são notórias em evidenciar o “enfrentamento” observado por Xavier. Podemos destacar, no mesmo filme, a espanhola *Maria Pia*, que discute com o diretor quando ele aborda a temática *pobreza*. Vejamos o que ela diz: “Não existe pobreza. Isso é da cabeça das pessoas, isso é palhaçada. Tem pobreza nada. Ficam falando... Que pobreza? Não existe pobreza. Existe pobreza em outros lugares onde tem guerra né?” (COUTINHO, 2002). No momento em que o diretor procura contra argumentar, a entrevistada retoma bruscamente a fala com a finalidade de repelir o que seria dito pelo documentarista. Acreditamos ser possível perceber as contingências em quase todas as entrevistas conduzidas por Coutinho, de forma que podemos apontar que essa é a principal marca desse diretor.

Outra característica, percebida pela teórica Consuelo Lins (2004), do documentário *coutiniano* é a chamada “economia narrativa”, no sentido de que as interações ocorrem, comumente, em uma locação única – as *residências dos* entrevistados, em filmes como *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (1999), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2006); e o *teatro* em filmes como *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009) e *As canções* (2011). Outro fator que ressalta o caráter “econômico” é a ausência de grandes movimentos de câmera e a montagem, organizada mediante uma desconsideração pelo clímax, ou seja, não há conotações e “ganchos” entre as entrevistas. O que parece importar, para ele, é a interação e a possibilidade de a personagem se expressar. É pertinente afirmar que a *expressividade* poucas vezes esteve tão presente como nos documentários de Coutinho. É a partir disso que surge a tese, defendida por Cláudio Bezerra, de que suas personagens, comumente, realizam performances diante da câmera.

A obra do cineasta é extensa, sendo difícil realizar uma análise mais acurada pelo fato de ela não ser o objeto de nosso trabalho, contudo, permitamo-nos realizar uma última observação que perpassa as categorias retóricas retrabalhadas pela Análise Argumentativa do Discurso. Verificando os documentários de Coutinho, perceberemos que a maioria deles se mostram, predominantemente, *etóticos* e *patêmicos*. As entrevistas, realizadas sem maiores movimentos de câmera, além de uma montagem que privilegia a “secura narrativa”, trazem consigo a construção das imagens, tanto de Coutinho quanto dos entrevistados. Em muitos

momentos, essa construção é fruto de uma iniciativa da própria personagem, através da “retirada estética”, que culmina na, tantas vezes citada, *auto-mise-en-scène*. Esse tipo de cenografia contribuiu para o afloramento das emoções, uma vez que Coutinho está interessado nas narrativas de vida de seus entrevistados. Entretanto, apesar dessa marca caracterizadora, existem exceções em sua filmografia. Estamos falando de *Moscou* (2009) e *Jogo de cena* (2007). Iremos abordar, de forma sucinta, apenas este último pela discussão que ele oferece para a questão do *sujeito*.

A primeira tomada de *Jogo de cena* mostra um anúncio no qual o diretor convidava mulheres para serem entrevistadas em um teatro. Quando as interações se iniciam, Coutinho vai intercalando os relatos com depoimentos de atrizes famosas (Marília Pera, Andrea Beltrão e Fernanda Torres) que ora complementam os depoimentos, ora os recitam integralmente. Tal estratégia trouxe como consequência a dificuldade do espectador atestar a veracidade daquilo que está sendo dito, além dele não conseguir apreender qual das “contadoras de histórias” realmente vivenciou aquilo que está sendo narrado. Ilana Feldman (2012) realiza uma interessante leitura desse tipo de estratégia:

Desestabilizando assim a relação entre fala, expressão da subjetividade e relato testemunhal de histórias de uma vida, seria possível afirmar, como acredita o crítico Jean-Claude Bernardet (2008), que *Jogo de cena* coloca em dúvida a relação de *propriedade* com o corpo falante e a fala pessoal, supostamente intransferível, terminando com isso por desestabilizar a noção de sujeito (p. 31).

O que nos parece, diante dessa observação, é que Coutinho não está interessado em construir imagens de seus entrevistados. O que ele objetiva é realizar uma discussão acerca do discurso documental, o que o coloca na categoria de *documentário reflexivo*. Em termos retóricos, *Jogo de cena* está centralizado na categoria do *lógos*, enfatizando que essa é uma marca proeminente em documentários organizados a partir dessa visada. Em *Jogo de cena* é possível observar algo que, de alguma forma, se mostra presente em grande parte dos documentários desse diretor. Ele está interessado, não somente naquilo que está sendo revelado pelos atores sociais, mas, principalmente, na forma como eles narram determinados acontecimentos. Há, ainda, uma discussão no filme em questão que o diferencia dos outros trabalhos. Como pensar a questão das situações que são relatadas? Por que utilizar diferentes pessoas para contar uma mesma história? Voltemos à análise de Feldman, pois ela vai ao encontro daquilo que pensamos a respeito dessa estratégia.

Se a formulação da dupla⁵⁵ é radical, e um tanto problemática, pois parece dissolver a contingencial irredutibilidade de uma vida, por outro lado, afirmar que todo enunciado é coletivo equivaleria a dizer que não somos proprietários daquilo que dizemos, já que muitas vozes indiscerníveis falam pela nossa voz, já que tantos gestos alheios se repetem em nós (2012, p. 37).

No primeiro capítulo, fizemos uma discussão sobre o sujeito do discurso documental e a sua relação com o sujeito da análise do discurso. O que Ilana Feldman faz é, justamente, chamar a atenção para a tensão entre o *sujeito cartesiano* e o *sujeito assujeitado*. Não sabemos se Eduardo Coutinho tinha como objetivo primário estabelecer essa discussão, mas *Jogo de cena* parece suscitar esse tipo de leitura.

2.2.5 – A ÉTICA MODESTA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

É possível notar que houve uma guinada na produção de documentários no país. Fernão Pessoa Ramos nomeia essa tendência, já tratada em nosso texto, de *ética modesta*. É sabido que, principalmente na década de 1960, o documentarista estabelecia uma *mise-en-scène* que almejava o controle absoluto daquilo que era filmado. Ele, ainda, demonstrava ter as respostas para os problemas sociais e sua enunciação filmica apresentava, em alguns casos, similaridade com teses científicas alinhadas com um pensamento mais marcadamente ativista. Cesar Guimarães (2006) percebe um “deslocamento na ênfase que certos estudos têm concedido à noção de representação” (p. 41). Podemos afirmar, corroborando a ideia do teórico, que o documentário talvez pudesse ser pensado não como uma atividade de viés altruísta, mas como um espaço de inscrição do *outro*. Segundo Guimarães (2006), o ponto fulcral seria oferecer a esse *outro* “a chance de exhibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irredutível a uma proposição ou a um conteúdo determinado” (2006, p. 41).

Podemos perceber esse caráter em diversos documentários produzidos recentemente no Brasil. Concordando com o pensamento de Cesar Guimarães, as teóricas Consuelo Lins e Cláudia Mesquita apontam:

A recusa do que é “representativo” e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares são dois traços marcantes de diferenciação entre o documentário contemporâneo brasileiro e o chamado documentário moderno, em particular aquele produzido no decorrer dos anos 60 (2011, p. 20)

55 Ela faz referência ao postulado de Gilles Deleuze e Felix Guattari que acreditam não haver enunciação individual nem mesmo sujeito da enunciação.

Aliada à supramencionada *ética modesta*, é possível perceber a existência de uma produção multifacetada, ou seja, organizada mediante diversos tipos de enunciação. Estabelecer detalhes aprofundados a respeito dos documentários produzidos recentemente no Brasil implicaria uma tarefa hercúlea e inviável no tocante ao foco de nossa pesquisa. Contudo, acreditamos ser profícuo citar alguns exemplos que nos parecem marcantes. A melhor forma para lidar com isso, nos parece, é a partir de uma topicalização, em que iremos destacar o tipo de enunciação para, a posteriori, apontarmos os casos marcantes.

Documentários reflexivos com marcas autobiográficas: Santiago (2007), de João Moreira Salles; *Uma longa viagem* (2011), de Lúcia Murat; *Elena* (2012), de Petra Costa; e *Uma passagem para Mário* (2013), de Eric Laurence. *Documentários construídos mediante reencenação: Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci; *Juízo* (2008), de Maria Augusta Ramos; e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queiroz. *Documentários biográficos de viés expositivo: Cartola – Música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira Simonal – *ninguém sabe o duro que eu dei* (2009), de Cláudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer; e *Rock Brasília – a era de ouro* (2011), de Vladimir Carvalho. *Documentários biográficos de viés poético: Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha; *Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música* (2003), de João Moreira Salles e *Pan Cinema permanente* (2008), de Carlos Nader. *Documentários observativos: A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro; *Céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges; e *Carregador 1118* (2015), de Eduardo Consonni e Rodrigo T. Marques. *Documentários que emulam a urgência da reportagem policial: Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund; e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha.

Além desses exemplos, podemos destacar a presença dos documentários construídos a partir da apreensão imagética realizada pelos próprios atores sociais. O filme mais significativo desse tipo de enunciação é *Prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (2003), de Paulo Sacramento. Podemos citar, ainda, o trabalho de Marcelo Pedrosa em *Pacífic* (2009) e os filmes realizados pela produtora *Vídeo nas aldeias*, que, em grande parte, são dirigidos por indígenas.

O objeto contemplado em nosso trabalho está inserido nesse contexto de crescimento do gênero documentário na cinematografia brasileira. Podemos apontar algumas características interessantes: a presença do sujeito singular; uma enunciação fílmica que utiliza recursos poéticos; o aparecimento da *auto-mise-en-scène*, impulsionada pelo

antecampo, que acaba sendo fruto de uma retórica, mais marcadamente, performática. Tais aspectos serão mais bem discutidos nas próximas páginas.

CAPÍTULO 3

A RETÓRICA E A ARGUMENTAÇÃO NA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS

3.1 – A CONSTRUÇÃO RETÓRICA DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO

O presente capítulo funciona como um aprofundamento de questões apontadas, *em passant*, nas páginas precedentes. Iniciamos afirmando que o trabalho com conceitos como *persuasão*, *adesão* e *argumentação*, imiscuídos no processo de produção de documentários, possibilita pensar esse tipo de gênero fílmico como sendo fruto de uma atividade retórica. Esse foi o ponto de partida que encontrou ressonância na obra teórica desenvolvida pelo americano Bill Nichols, uma vez que esse autor realiza, em seu livro *Introdução ao documentário* – supracitado em nosso texto –, uma análise na qual ele vincula a produção de documentários com alguns pressupostos básicos do pensamento aristotélico, no que tange à Retórica, tais como *gêneros da retórica*⁵⁶; *partes do discurso*⁵⁷ e *provas retóricas*⁵⁸. Nichols afirma:

56 Gêneros deliberativo, demonstrativo e judiciário. Lembrando que é possível haver a proeminência de algum desses gêneros em determinados discursos fílmicos. Não aprofundaremos muito essa questão ao longo do capítulo, mas podemos afirmar, por exemplo, que o gênero demonstrativo poderia ser uma espécie de ode a uma determinada personalidade. O deliberativo seria marcado por um direcionamento proposto pelo documentarista. O judiciário, por sua vez, se faria presente em uma dinâmica de acerto de contas com o passado.

57 Aristóteles admitia o *exórdio*, a *exposição*, a *prova* e o *epílogo* como sendo partes do discurso. Nesse sentido, temos afinidade com a taxonomia proposta por Michel Meyer, nomeada de *edifício retórico*, cujos “andares” são: *invenção*, *disposição*, *elocução*, *ação* e *memória*.

58 As provas são *éthos*, *lógos* e o *pathos*. É pertinente atentarmos para a possibilidade de prevalência de um sobre os outros, porém, todos eles, de alguma forma, se fazem presentes nos discursos fílmicos documentais.

(...) a retórica é uma aliada indispensável nas situações em que devemos falar sobre questões para as quais não exista acordo generalizado (...) o documentário é um meio importante para nos dispor a ver essa questão de uma perspectiva específica. A maioria das práticas sociais – da vida familiar ao bem estar social, da guerra ao planejamento urbano – ocupa território litigioso. O vídeo e o filme documentário colocam-nos exatamente nesse território (2014, p. 102).

O excerto anterior possui um ponto de contato interessante com aquilo que Michel Meyer nomeia de *problematologia*, tópico que será desenvolvido ao longo do capítulo. Os documentários, a nosso ver, são frutos de uma atividade retórica, uma vez que eles atuam na esfera do possível e da verossimilhança. É pertinente inferir, a partir disso, que tal discurso fílmico se inscreve em um *interdiscurso*, ou seja, a questão levantada por determinado documentarista emerge em um domínio atravessado por diversos discursos. Christian Plantin (2011) afirma que “uma dada situação linguageira começa a se tornar argumentativa [e *retórica*] quando manifesta uma oposição de discursos” (p. 17). Ruth Amossy, por seu turno, afirma que “toda troca verbal repousa sobre um jogo de influências mútuas e sobre a tentativa, mais ou menos consciente e reconhecida, de usar a fala para agir sobre o outro” (2011, p. 129). Podemos pensar que a *situação linguageira* – mencionada por Plantin – e a troca verbal – de que fala Amossy – podem ser frutos da atividade exercida a partir de uma enunciação fílmica.

Para ilustrar essa ideia, pensemos em um exemplo significativo na cinematografia do gênero. *O triunfo da vontade*, dirigido pela alemã Leni Riefenstahl em 1934, documenta uma convenção organizada pelo partido nazista, que tinha a figura de Hitler como líder supremo. O filme objetiva construir uma imagem favorável de um regime que, *a posteriori*, se mostrou facínora. O documentário se apresenta como um discurso organizado para “marcar território” e apagar as dissonantes vozes presentes naquele contexto. A retoricidade desse trabalho se dá, justamente, na necessidade da diretora em persuadir o público a respeito das possíveis benesses oriundas daquele regime. O exemplo utilizado pode parecer radical, uma vez que é quase consensual que esse tipo de modelo político precisa ser extinto, porém, em algum momento da história, ele se posicionou na esfera do possível e, por mais absurdo que isso possa soar, do aceitável. Mesmo hoje, é pertinente afirmar que existem simpatizantes daquele *modus operandi* e esse fator, de alguma forma, pode fazer com que algum cineasta repita o que foi feito por Riefenstahl. Esse potencial e improvável documentário surgiria em um interdiscurso “povoado” por filmes que denunciam os horrores cometidos por Hitler, como os já tratados em nosso texto *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais e *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.

Baseando-se nos apontamentos anteriores, é possível perceber um ponto de contato fundamental entre a *retórica* e o *documentário*: a inexistência de um vínculo intrínseco com a verdade de determinadas narrativas. De certa forma, essa esfera situada no possível e no verossímil fez com que a *retórica*, a partir do século XIX e primeira metade do XX, recebesse um tratamento pejorativo⁵⁹. Esse fator se deveu a um cientificismo – calcado em verdades absolutas oriundas de descobertas científicas – que vigorava no período citado. O objetivo desse tópico é lidar com a retórica como sendo um modelo discursivo que fornece diversas ferramentas para a organização dos documentários. Antes de um aprofundamento nessas questões, façamos um breve apanhado diacrônico a respeito da retórica.

3.1.1 – BREVE PERCURSO

Olivier Reboul, em seu livro *Introdução a retórica*, chama a atenção para o fato de que a *retórica* não tem a sua origem em Atenas. De acordo com o autor, ela surge “na Sicília Grega por volta de 465, após a expulsão dos tiranos⁶⁰. E sua origem não é literária, mas judiciária. Os cidadãos despojados pelos tiranos reclamaram seus bens, e à guerra civil seguiram-se inúmeros conflitos judiciais” (2004, p. 2). Tais embates ficaram a cargo dos chamados *retores*, que tinham uma função similar a dos advogados – não existentes naquela época – das pessoas que tiveram suas posses tomadas pelo derrotado invasor, e se enfrentavam judicialmente. Segundo Reboul, a primeira definição da retórica foi dada por Córax⁶¹, que afirmava que “ela é criadora da persuasão” (ibid.).

A questão que se coloca, diante das ideias apresentadas, gira em torno da conceituação de retórica. Quem contribui para essa finalidade é Michel Meyer, que apresenta três

59 O curioso é que esse tratamento parece acompanhar a trajetória empreendida pela retórica ao longo de sua existência, uma vez que Platão, para ficarmos no exemplo mais significativo, tinha severas restrições em relação às ferramentas disponibilizadas por essa técnica.

60 “Tomemos duas datas como referência: 480 a.C., batalha de Salamina, na qual os gregos coligados triunfaram definitivamente sobre a invasão persa, quando começou o grande período da Grécia clássica; 399, ainda antes da nossa era: morte de Sócrates” (2004, p. 2).

61 “Córax é considerado o inventor do argumento que leva seu nome, o Córax, e que deve ajudar os defensores das piores causas” (2004, p. 3). O linguista José Luiz Fiorin (2014) resgata uma interessante história que envolve a figura de nossa personagem. “Conta-se que Córax dispôs-se a ensinar suas técnicas a Tísias, combinando com ele que seria pago em função dos resultados obtidos pelo discípulo. Quando Tísias defendesse a primeira causa, pagar-lhe ia se ganhasse; se perdesse, não lhe deveria nada. Terminadas as lições, o aluno entra com um processo contra o mestre. Nessa primeira demanda, ele ganharia ou perderia. Se ganhasse, não pagaria nada por causa da decisão do tribunal. Se perdesse, não deveria nada por causa do acordo particular entre eles. Córax constrói seu contradiscurso, retomando a argumentação de Tísias, mas invertendo-a.” (p. 9).

contrastantes definições. A primeira, construída por Platão, fala que “a retórica é uma manipulação do auditório” (2007, p. 21). A segunda, de Quintiliano, afirma que “a retórica é a arte de bem falar” (ibid.). A terceira, cunhada por Aristóteles, atesta que “a retórica é a exposição de argumentos ou de discursos que devem ou visam persuadir” (ibid.). Vejamos o que Meyer afirma a respeito desses três pontos de vista:

Da primeira definição decorrem todas as concepções de retórica centradas na emoção, no papel do interlocutor, e em suas reações, o que atualmente implica propaganda e publicidade. Da segunda, tudo o que diz respeito ao orador, à expressão, ao si mesmo, à intenção e ao querer dizer. Quanto à terceira definição, ela diz respeito àquilo que referimos anteriormente sobre as relações entre o explícito e o implícito, o literal e o figurado, as inferências e o literário (2007, p. 21).

O excerto antecedente exemplifica o caráter multifacetado das discussões referentes à *retórica*. Podemos perceber que Platão se mostra contrário à sua utilização não vendo nela nenhum tipo de benefício. Quintiliano, por sua vez, atrela a retórica à conformidade entre o discurso e a conduta do orador. Aristóteles, diferentemente dos anteriores, está preocupado com a adesão obtida através da eficiência do discurso. Podemos afirmar que o estagirita exerceu um papel fundamental para garantir a importância que a *retórica* teve ao longo de sua posterior trajetória. Não é fortuito o fato de que a análise argumentativa do discurso tenha operado uma espécie de atualização da retórica aristotélica. Sobre a importância do filósofo grego, Reboul assevera:

Numa palavra, Aristóteles salva a retórica, colocando-a em seu verdadeiro lugar, atribuindo-lhe um papel modesto, mas indispensável num mundo de incerteza e conflitos. É a arte de encontrar tudo o que um caso contém de persuasivo, sempre que não houver outro recurso senão o debate contraditório (2004, p. 27).

A ideia de que Aristóteles construiu um modelo fundamental para o estudo da retórica pode ser atestada a partir do dizer da linguista Helcira Lima, em sua tese de doutorado. A autora atesta que

Este arcabouço desenvolvido e sistematizado por Aristóteles serviu de base para o desenvolvimento de todas as teorias de argumentação que surgiram depois dele, mesmo com as contradições e limitações que puderem ser identificadas (LIMA, 2006, p 91).

De acordo com Lima (2006), o estagirita distribuía o modelo retórico a partir da tríade discursiva *éthos*, *pathos* e *lógos*. Fiorin chama a atenção para uma interessante divisão da retórica de Aristóteles. O primeiro livro seria voltado para o *éthos*, ou seja, à imagem construída pelo enunciador. O segundo, centrado no *pathos*, projeta a figura do auditório. O terceiro livro, por sua vez, se volta para o *lógos*, ou seja, para o discurso. Lima (2006) afirma:

A obra de Aristóteles pode ser compreendida, assim, a partir de quatro instâncias – lógica, ética, patética e estética – e, apesar de não ter mantido o equilíbrio entre elas, é a partir deste filósofo que os latinos elaboram suas contribuições, relendo e adaptando para o seu tempo as relações entre o pathos, o ethos e o logos (p. 94).

Os *latinos* referenciados no excerto anterior são encabeçados, principalmente, por Cícero – responsável pela obra *Do orador* – e Quintiliano – autor de *Instituição oratória*. Conforme apontamos anteriormente, a retórica praticada por esses pensadores, com especial destaque para o primeiro, assevera a importância da “virtude do orador” (2006, p. 94), uma vez que o homem eloquente seria aquele capaz de falar de modo a provar – ética – e encantar, excitar emoções – patética” (ibid.). Os chamados *retores latinos* postulavam um ensinamento da retórica que fosse um constructo contínuo, ou seja, ela deveria acompanhar toda a trajetória de vida das pessoas. O seguinte fragmento evidencia esse objetivo: “(...) trata-se de um ensino em profundidade, que pega o homem desde a infância e forma-o naquilo que os gregos chamam de *Paideia*, traduzido magnificamente por Cícero como *humanitas*, nossa cultura geral” (2006, p. 73).

Após um longo período de prestígio, a retórica se vê em um estado de declínio que, de acordo com Reboul (2004), ocorreu em função de duas correntes de pensamento: *positivismo*⁶² e *romantismo*⁶³. O autor nos fala que, em 1885, a retórica é retirada do ensino francês. Podemos perceber que o desprestígio dessa técnica se deve ao *estado de coisas* vigente nos citados séculos XIX e XX. O culto da ciência ia de encontro à “elasticidade” das respostas oriundas do discurso retórico, calcado na esfera das possibilidades. A objetividade científica, de certa forma, não se interessava pelas imagens e emoções emergentes em determinados tipos de problematizações (destacamos, por exemplo, o trabalho exercido por Saussure e sua visada estruturalista que sistematizou a linguística⁶⁴ a partir da *língua*, relegando, com isso, o papel da fala), mas, sim, à exatidão da resposta. O que podemos afirmar é que não havia interesse pela persuasão, mas, sim, pela evidência alcançada por determinados resultados que foram previamente testados.

Contudo, apesar de quase um século de apagamento, surgiu uma luz no fim do túnel. Podemos afirmar que o resgate da retórica feito pela análise argumentativa do discurso

62 “(...) rejeita a retórica em nome da verdade científica. Ela será excluída até mesmo de sua última trincheira, a elocução, sendo substituída pela filologia e pela história científica das literaturas” (2004, p. 81).

63 “(...) rejeita a retórica em nome da sinceridade. ‘Paz com a sintaxe, guerra à retórica’, exclama Victor Hugo” (ibid.).

64 De acordo com Fiorin (2014, p. 13), a linguística inscreve o seu lugar como ciência em um contexto de desprestígio da retórica, O autor afirma que “a linguística, em seu início, não tem qualquer relação com a retórica ou a dialética. Por isso, estuda do som ao período e nada tem a dizer sobre o texto, que era uma unidade da fala e não da língua”.

complementa o trabalho realizado por Chaïm Perelman que, em parceria com Lucie Olbrechts-Tyteca, lançam em 1958⁶⁵ o importante *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Reboul (2004) afirma que o tratado foi fundamental para descrever estratégias argumentativas, contudo ele “deixa de reconhecer os aspectos afetivos da Retórica” (p. 89). Aquilo que parece ter faltado no trabalho de Olbrechts-Tyteca e Perelman acabou se sobrepondo no movimento que atrela a retórica aos estudos literários. Reboul (2004) nos revela:

Esse movimento, que inclui Jean Cohen, o grupo MU, Gérard Genette, Roland Barthes, transforma a retórica em “conhecimento dos procedimentos da linguagem característicos da literatura” (*Retorique Generale*, p. 25). E esses procedimentos são reduzidos às figuras de estilo (p. 88).

Permitindo-nos desenvolver certo tipo de coloquialidade, a dicotomia – *Retórica literária x Nova Retórica* –, demonstrada no parágrafo anterior, parece se configurar em um “cobertor curto”, pois o que sobressai em uma visada, se mostra ausente em outra.

O que se pode afirmar, diante disso, é que a incorporação da retórica à linguística – proporcionadora, por exemplo, da *análise argumentativa do discurso* – pretende propor um tipo de pesquisa que permite estabelecer uma problematização abrangente das técnicas retóricas, pensando as categorias *éthos*, *lógos* e *pathos* como atreladas, embora uma ou outra possam sobressair em determinado texto, na construção do discurso. Além disso, nos parece fundamental aplicar o chamado edifício retórico nos objetos escolhidos para pesquisa. Podemos afirmar que os documentários são interessantes fontes de pesquisa para a aplicação desse postulado. Mais adiante, pretendemos comprovar essa afirmação.

3.1.2 – *ÉTHOS, LÓGOS e PATHOS*.

A retórica é construída mediante a colocação em cena de três verbos: *Docere* (instruir), *Movere* (mover os espíritos) e *Delectare* (agradar). O alcance persuasivo de determinados pontos de vista, com destaque, aqui, para os que são defendidos por documentaristas, por estarem inseridos no gênero privilegiado em nossa pesquisa, adquire ressonância mediante a “conjugação” de tais verbos no fio do discurso fílmico. Nesse sentido, podemos pensar na fundamental importância exercida pelas chamadas categorias ou, conforme nomeia Michel Meyer, nos componentes da unidade da retórica, que são o *éthos*, o *lógos* e o *pathos*.

65 No mesmo ano, o filósofo Stephen Toulmin lança um importante livro: *Os usos do argumento*.

Ekkehard Eggs (2013), no início de seu texto, postula que o *éthos* é a prova engendradora pelo discurso mais importante. Podemos afirmar que essa proeminência se deve ao fato de que ele está atrelado à figura do orador, que, na dimensão almejada em nossa pesquisa, seria o documentarista. Michel Meyer afirma que o orador “é alguém que deve ser capaz de responder às perguntas *que* suscitam debate e que são aquilo *sobre o que* negociamos” (2007, p. 34). Tal definição nos permite estabelecer uma analogia com o tipo de objeto preconizado no presente texto. Como isso se dá? Pensemos em um hipotético e corriqueiro quadro: Um documentarista carrega consigo um ponto de vista sobre determinada questão. Diante disso, sua enunciação é resultante de uma imagem que ele deseja transmitir para as pessoas que poderão ter acesso ao seu discurso e tal imagem é construída a partir de alguma resposta proposta por ele. Em nosso objeto de pesquisa, a construção da imagem do documentarista se dá a partir de uma abertura de espaço, ou seja, Estamira é a detentora da voz. É ela quem fala. Conforme veremos no próximo capítulo, o *éthos* do sujeito Marcos Prado se desdobra em suas dimensões: a primeira, ligada à *retirada estética*; e a segunda, com o trabalho de montagem e pós-produção. Vejamos uma interessante definição, fornecida por Meyer (2007), sobre essa categoria:

O *éthos* é um domínio, um nível, uma estrutura – em resumo, uma dimensão -, mas isso não se limita *àquele que* fala pessoalmente a um auditório, nem mesmo a um autor que se esconde atrás de um texto e cuja “presença”, por esse motivo, afinal, pouco importa. O *éthos* se apresenta de maneira geral como aquele ou aquela com quem o auditório se identifica, o que tem como resultado conseguir que suas respostas sobre a questão tratada sejam aceitas. (p. 35).

É válido fazermos um adendo. A citação anterior menciona a posse, por parte do orador, de respostas para a questão colocada em cena. No caso do gênero documentário, conforme mencionamos no capítulo anterior, essa visada assertiva se dá nos chamados “expositivos”, em que o cineasta se coloca em uma posição de detentor dos caminhos a serem percorridos. Em outros tipos de documentários, esse tipo de abordagem incisiva não se evidencia. De qualquer forma, a definição de Meyer nos parece válida, uma vez que todas as estratégias fílmicas – tipos de entrevistados, tipos de questionamentos, montagem, edição, fotografia, enquadramentos de câmera, posição cênica ocupada pelo *sujeito-da-câmera*, entre outras – visam criar a imagem do documentarista para, *a posteriori*, obter algum tipo de identificação por parte do público.

Chaim Perelman, citado por Ruth Amossy (2011), lida com o *lógos* como sendo uma categoria que depende mais do razoável do que do racional. O razoável, segundo Amossy, tem “uma parte ligada ao senso comum. Ela representa aquilo que parece plausível a uma dada

comunidade em função de suas crenças e de seus valores” (2011, p. 13). Diante disso, há um ponto de contato entre as definições supramencionadas e a inscrição discursiva do documentário, localizado na esfera do possível e do verossímil. O registro fílmico seria um resultado da visão de mundo (crenças e valores) concernente ao documentarista. Para Meyer:

(...) o *lógos* é tudo *aquilo que* está em questão. Todo julgamento é uma resposta a uma questão que se coloca e é composto de termos que são formados como aderidos a questões que não mais se colocam e graças às quais é possível comunicar. As respostas respondem a questões que por sua vez podem levantar outras (2007, p. 45).

Fazendo uma ressalva a respeito do item lexical *juízo* – ele pode suscitar um tipo de alcance que vai além das possibilidades disponibilizadas ao documentarista –, podemos aplicar as palavras de Meyer nas implicações resultantes da enunciação fílmica. É interessante pensar no lugar de fala do documentarista, inserido em uma *doxa* através da qual ele “se baseia para levar seu auditório aos seus pontos de vista e para construir um acordo sobre o razoável em uma situação que comporta, por definição, várias alternativas” (AMOSSY, 2011, p. 16). A pesquisadora francesa afirma:

(...) o *lógos* não se limita aos esquemas de raciocínio subjacentes aos discursos que visam conseguir a adesão do auditório. Ele consiste em um conjunto de meios discursivos que permitem fundar um acordo no sentido amplo do termo, quer se trate de alterar as formas de ver, quer de comunicar, no âmbito dos mesmos valores (2011, p. 19).

Pensar o documentário através do *lógos* não implica apenas estabelecer uma análise a respeito das técnicas cinematográficas utilizadas pelo cineasta. O que nos parece, e o excerto anterior aponta o caminho, é que se faz necessário dar acurada atenção à *doxa*, que, segundo Amossy (2013), é um importante ponto de partida para a argumentação. Para ela, a *doxa* é determinante no estabelecimento do *éthos*, uma vez que ela “compreende o saber prévio que o auditório possui sobre o orador” (2013, p. 124). Nesse sentido, analisar o *lógos* (discurso fílmico) consiste em raciocinar a respeito de todo um constructo de saberes e valores pertencentes a um lugar de fala ocupado pelo *sujeito-da-câmera*.

Se o *éthos* está focado no orador (documentarista e o conjunto de sua obra) e o *lógos* gira em torno do discurso (documentário), o *pathos*, por sua vez, se situa na esfera do auditório (espectador). Nesse sentido, a seguinte definição nos parece condizente.

Encontrar as questões implicadas no *páthos* é tirar partido dos valores do auditório, da hierarquia do preferível, que é a sua. É o que o enraivece, o *que* ele aprecia, o *que* ele detesta, o *que* ele despreza, ou contra o *que* ele se indigna, o *que* ele deseja, e assim por diante, que fazem do *páthos* do auditório a dimensão retórica da interlocução (MEYER, 2007, p. 39).

Meyer evidencia a dimensão do *tu* para qual o *eu* constrói suas estratégias comunicativas. É importante frisar que a abordagem concedida ao *pathos* não lida, necessariamente, com aspectos relacionados à *estética da recepção*, ou seja, não se quer, aqui, identificar os efeitos patêmicos sofridos, de fato, pelo auditório (espectador). O que se busca, ao contrário, é analisar os tipos de emoções construídas pelo orador (documentarista) e que são direcionadas a esse espectador. Nesse sentido, podemos pensar que, em geral, as emoções são fruto de um trabalho racional, pois elas são utilizadas como forma de obter a adesão do interlocutor. No discurso fílmico, esse caráter pode ser comprovado a partir da análise das técnicas empregadas – algumas delas foram listadas no início do tópico – pelo documentarista.

A respeito do *pathos*, é pertinente apontar a histórica condição de inferioridade que esta categoria ocupou nos estudos argumentativos. De acordo com Plantin (2008), a teoria da argumentação foi sedimentada mediante a negação dos afetos, que, para o linguista “são considerados como os estorvos do comportamento discursivo racional; o bom discurso argumentativo seria um discurso estoico, desprovido de emoções” (ibid. p. 120 e 121). Para referendar o seu apontamento, o autor menciona os trabalhos supracitados de Toulmin – *os usos dos argumentos*⁶⁶ – e Perelman/Olbrechts Tyteca – *Tratado da argumentação: a nova retórica*⁶⁷. O posicionamento crítico do autor, a respeito dos direcionamentos dos estudos argumentativos, o leva a apontar um caminho com o qual comungamos:

A análise argumentativa tem de encontrar os meios de abordar de modo global a questão dos afetos, apoiando-se em um modelo coerente da construção discursiva do conteúdo patêmico, indissociável do conteúdo lógico do discurso (PLANTIN, 2008, p. 126).

A pergunta a ser feita é: Como pensar a aplicabilidade do estudo das emoções em documentários? De alguma forma, essa resposta já foi fornecida ao longo do texto, uma vez que parece ser paradoxal – tomemos emprestada a conclusão de Plantin – estudar as estratégias argumentativas do discurso fílmico documental sem levar em conta a racionalização das emoções. Podemos afirmar que o próprio *corpus* pode levar o analista a percorrer esse caminho, uma vez que há, conforme trecho da citação anterior, uma indissociabilidade entre as categorias discursivas da retórica.

66 “Toulmin propõe um modelo contratual-legal da argumentação; esse modelo de racionalidade procedimental não permite perceber o problema das emoções” (PLANTIN, 2008, p. 122).

67 Segundo Plantin, “o lugar atribuído às emoções por Perelman e Olbrechts-Tyteca mereceria desenvolvimentos mais longos: tem-se uma presença das ‘paixões’ no *Tratado*, mas elas nunca são tematizadas; podemos dizer que essa obra propõe uma ‘retórica sem emoções’, o que é algo um pouco paradoxal” (ibid.).

Embora exista a possibilidade de determinados discursos apresentarem algum tipo de supremacia no tocante às categorias retóricas, nos parece interessante evocar uma observação apontada por Meyer (2007). Ele afirma que *éthos*, *lógos* e *páthos* se imiscuem no discurso, uma vez que “justificar-se implica argumentos (*lógos*), mas também levar o outro em conta (*páthos*), para lhe agradarmos, para nos fazermos aceitar ou porque o queremos manipular (*éthos*)” (p. 33). Apesar desse notório atrelamento, não podemos ignorar a leitura – com a qual comungamos – feita por Ekkehard Eggs (2013) – em que ele estabelece uma espécie de centralidade do *éthos*. Podemos exemplificar esse postulado a partir da organização do discurso fílmico documental, estruturado a partir de uma tentativa de construção da imagem do documentarista, uma vez que a enunciação fílmica compreende uma tomada de voz. A relação identidade/alteridade se constrói mediante a inscrição de um *eu* que tem o anteparo do *tu*. Essa dinâmica subjetiva emerge “carregada” de imagens projetadas pelo orador (documentarista) em relação ao auditório (espectador) que, por sua vez, constrói a imagem do primeiro. É a partir desse “jogo de imagens” que o discurso fílmico alcança a sua eficácia.

Para ilustrar essas ideias, façamos um exercício hipotético: imaginemos uma situação em que um documentarista resolva construir uma obra fílmica focada na problematização a respeito do aumento da criminalidade em uma determinada sociedade. Esse cineasta construirá para si uma imagem de engajamento crítico que poderá ajudá-lo na obtenção da adesão junto ao espectador. Entretanto, mediante a implementação desse projeto, começam a circular informações de que esse diretor, em algum momento de sua vida, mostrou ser simpatizante de regimes totalitários. Diante desse quadro, podemos afirmar que o *éthos pré-discursivo*⁶⁸, de alguma forma, trava a projeção imagética presente em seu discurso. Caso esse documentarista lance mão de eficientes recursos patêmicos e organize a sua obra de forma adequada, ainda sim, dificilmente, seu discurso alcançaria a eficácia desejada.

3.1.3 – EDIFÍCIO RETÓRICO

Segundo Olivier Reboul (2004), “Aristóteles reabilitou a retórica ao integrá-la numa visão sistemática do mundo (...), mais ainda, Aristóteles transformou a própria retórica num sistema” (p. 43). Essa sistematização é chamada por Michel Meyer (2007) de *edifício*

68 Segundo Ruth Amossy (2013), o *éthos prévio* ou *éthos pré-discursivo* “faz parte da bagagem dóxica dos interlocutores e é necessariamente mobilizado pelo enunciado em situação [nos documentários, esse item lexical *situação* parece não ser adequado, pois o gênero é uma obra finalizada que impede um acompanhamento processual]. (...) No discurso, elabora-se, assim, uma imagem verbal que o leitor [espectador] pode recompor ao reunir um conjunto de elementos frequentemente esparsos e lacunares em uma representação familiar” (p. 137).

retórico. Façamos, a seguir, uma análise dos “andares” dessa “construção discursiva” aplicando como objeto referencial os *documentários*.

Invenção

Bill Nichols (2014) aponta que “a invenção refere-se à descoberta de indícios ou provas⁶⁹ que sustentem uma posição ou argumento” (p. 80). Diante dessa asserção, podemos inferir que esse componente se relaciona com a temática, somada à ideia, adotada para a construção do discurso. Esse eixo temático emerge “amparado”, conforme citação de Ruth Amossy (2013), pela bagagem dóxica dos interlocutores. O documentarista, ao propor determinado tipo de discussão, necessita recorrer a determinados tipos de argumentos que são encontrados nos chamados *Topoi* (Lugares⁷⁰).

Disposição

Meyer (2007) acredita que a *disposição* é o cerne do edifício retórico. É pertinente fazer uma analogia desse componente com a função exercida pela montagem cinematográfica. Ressaltamos que ela confere ordenamento ao discurso fílmico, no sentido de que possibilita uma espécie de subdivisão da obra. Bill Nichols (2014) afirma:

Todas as várias formas de subdivisão enfatizam uma alternância entre recursos à prova e recursos ao público, recursos ao fato e recursos à emoção. Uma vez que os assuntos tratados pela retórica sempre envolvem questões de valor e crença, bem como prova e fato, essa alternância faz sentido. Ela permite que o discurso, ou a voz do documentário, acrescente matéria aos fatos, localize os argumentos não no domínio abstrato da lógica impessoal, mas no domínio concreto da experiência personificada e da ocorrência histórica (p. 89).

As subdivisões, de alguma forma, podem ser pensadas como eixos temáticos presentes em uma determinada obra. Elas são organizadas de forma estratégica através do trabalho de montagem, buscando, assim, direcionar o olhar do espectador e reforçar o ponto de vista defendido pelo documentarista. Iniciamos esse tópico com a afirmação de Meyer, acerca da

69 Aristóteles as divide em dois tipos. *Provas inartísticas*: “testemunhas, documentos, confissões, indícios concretos e análise científica de amostras de impressões digitais, cabelo, sangue, DNA etc. Esses tipos de indício estão fora do alcance do poder artístico do orador ou do cineasta” (NICHOLS, 2014, p. 81). *Provas artísticas*: Supramencionadas em nosso texto (*éthos, lógos e páthos*). Segundo Nichols (ibid.), tais provas são “técnicas usadas para gerar a *impressão* de conclusão ou comprovação. Elas são produto da criatividade do orador ou do cineasta e não algo encontrado alhures e apresentado intacto”.

70 Reboul (2004) apresenta três sentidos para o conceito de *lugar*. O primeiro o referencia como sendo um “argumento pronto” (p. 51). O segundo afirma que ele é um “tipo de argumento – *lugar-comum* –, um esquema que pode ganhar os conteúdos mais diversos” (ibid.). O terceiro estipula que o lugar é “uma questão típica que possibilita encontrar argumentos e contra-argumentos” (p. 52). Uma boa definição para *lugares* foi dada por Barthes em citação realizada por Fiorin (2015): “Os lugares são, em princípio, formas vazias. Mas essas formas logo tiveram a tendência a se encher sempre do mesmo modo, a exprimir conteúdos, primeiro contingentes, depois repetidos e reificados” (BARTHES, 1975. p. 197 *apud* FIORIN, p. 95).

centralidade da *disposição* no edifício retórico. Segundo o filósofo belga (2007), a disposição abrange os elementos essenciais que organizam o discurso. Ele os subdivide em quatro partes.

Exórdio: seria, a partir de nossa aplicação, o início do documentário e que “visa chamar a atenção do interlocutor [espectador] para aquilo que será dito [exibido]” (p. 46). *Narração*: Não confundamos esse termo com a chamada *voz over*, presente em alguns documentários. A narração está vinculada ao desenrolar da narrativa a ser transmitida para o espectador. *Argumentação* ou *demonstração*: A dicotomia *dimensão argumentativa x intenção argumentativa*, proposta por Ruth Amossy, norteia essa questão, uma vez que não nos parece possível desvincular esse gênero filmico da argumentatividade. De qualquer forma, o que Meyer busca fazer, ao propor essa categorização, é que, nesse momento do discurso, o orador (documentarista, nesse caso) lança mão de dadas estratégias para obter a adesão do interlocutor. *Epílogo*: Como o próprio nome já diz, nesse ponto, há o fechamento do arco narrativo. Vale lembrar que existem vários documentaristas que não se preocupam em estabelecer algum tipo de conclusão. Um notório exemplo é Eduardo Coutinho, que, comumente, adota um formato no qual o fechamento formal parece ser desnecessário.

Elocução

A *elocução* se relaciona ao plano de expressão. É aqui que o documentarista se municia dos recursos técnicos e estéticos que possam contribuir na eficácia dos argumentos presentes em seu discurso. A *elocução* está atrelada ao trabalho de pós-produção, uma vez que ela se inscreve tanto na montagem quanto na edição. O trabalho, por exemplo, do supramencionado Eduardo Coutinho, no plano da elocução, pode ser definido através de uma “*secura narrativa*”. Em *Estamira*, veremos no próximo capítulo, o quadro é diametralmente oposto.

Memória

O tratamento que a retórica clássica confere à memória se mostra inadequada para pensar o gênero documentário, pois sua importância, conforme aponta Bill Nichols (2014), se dá no proferimento de discursos construídos mediante situações complexas. A inadequação é fruto da natureza do documentário, notadamente, destituído da espontaneidade que se faz presente em comunicações, como, por exemplo, debates ou entrevistas coletivas. A enunciação fílmica (marca de um acontecimento em processo) é organizada na supramencionada montagem/edição.

Diante desse quadro, qual a saída para aplicar o componente memorialístico no discurso fílmico? Nichols (ibid.) aponta duas formas para resolver esse impasse. “Em primeiro lugar, o filme em si é um tangível *teatro de memórias*. É uma representação externa e visível do que foi dito e feito” (ibid. p. 90). “Em segundo lugar, a memória é parte das várias maneiras como os espectadores se servem do que já viram para interpretar o que estão vendo” (ibid.). Esses fragmentos trazem consigo dois conceitos fulcrais para a análise argumentativa do discurso, a supramencionada *doxa*, além da interdiscursividade. De alguma forma, os documentários se inscrevem em um espaço dominado por imaginários que influenciarão tanto o modo de organização, quanto a maneira pela qual o discurso pode obter a adesão almejada.

Pronúncia

Essa categoria pode ser interpretada como *a voz do documentarista*. Abordamos anteriormente que o processo de enunciação fílmica compreende a construção de uma imagem para si a partir das estratégias utilizadas na organização do material. A *pronúncia* compreende a esfera da subjetividade e se inscreve, ainda, na forma como o material filmado, aliado aos imaginários circulantes, faz emergir o “jogo” de projeções imagéticas construído pelos sujeitos participantes do discurso fílmico. Segundo Nichols (2014), “a voz do documentário atesta seu engajamento numa ordem social e sua avaliação dos valores subjacentes a essa ordem. É a orientação específica para o mundo histórico que dá ao documentário sua voz própria” (p. 92). É possível sintetizar a citação anterior evocando um conceito significativo para análise do discurso. Podemos afirmar que o mundo histórico fornece as condições para a produção do discurso fílmico.

3.1.4 – A RETÓRICA À LUZ DE MICHEL MEYER

Ao longo do texto, argumentamos reiteradas vezes, a respeito do intrínseco vínculo existente entre o *documentário* e a *retórica* e sustentamos esse dizer na medida em que esta carrega características como *adesão* e *persuasão* que se mostram caras ao gênero fílmico em questão. Contudo, é válido afirmar – principalmente no tocante ao cinema documental produzido no Brasil – que a mudança organizacional da estrutura fílmica possibilitou o imbricamento entre o gênero documentário e a tratativa que Michel Meyer concede à retórica.

O seguinte excerto contemplará a teorização feita pelo filósofo belga. A partir desse dizer, será possível explicitar o que se está querendo afirmar:

A retórica é o encontro dos homens e da linguagem na exposição de suas diferenças e das suas identidades. Eles afirmam-se aí para se encontrarem, para se repelirem, para encontrarem um momento de comunhão ou, pelo contrário, para evocarem essa impossibilidade e verificarem o muro que os separa. Ora, a relação retórica consagra sempre uma distância social, psicológica, intelectual, que é contingente e de circunstância, que é estrutural porque, entre outras coisas, se manifesta por argumentos ou por sedução. (...) a retórica é a negociação da distância entre os sujeitos (MEYER, 2007, p. 26).

O conceito de *ética modesta*, apresentado no primeiro capítulo, se mostra relevante, já que ela é uma marca dos documentários brasileiros produzidos na contemporaneidade. O fato é que os documentários brasileiros produzidos nos anos 1960 e 1970 traziam uma marca de engajamento, mediante um viés político de *esquerda*, no qual o *sujeito-da-câmera* julgava ser o possuidor das respostas. Podemos afirmar que eram filmes pouco argumentativos, uma vez que a questão, explicitamente, já se mostrava respondida. Tais filmes eram carregados de um objetivo notório de obter a persuasão. É preciso, contudo, fazer um adendo no sentido de apontar as dificuldades técnicas enfrentadas pelos documentaristas, pois elas dificultavam uma maior inscrição do *ator social* na tomada, entretanto, de qualquer forma, os filmes se apresentavam marcadamente persuasivos.

A *ética modesta* traz consigo uma mudança de paradigma. Fernão Pessoa Ramos (2013), em citação já trabalhada anteriormente, atesta o interesse dos cineastas na problematização de questões mais pontuais, privilegiando, em diversos filmes, a dinâmica do encontro estabelecida entre a tríade subjetiva envolvida no processo: *sujeito-da-câmera*, *ator social* e *espectador*. A pergunta que se faz é: Como pensar a teoria de Michel Meyer nessa dinâmica?

A resposta emerge a partir da percepção do item lexical *distância*, uma vez que, conforme mencionamos no primeiro capítulo, ela é inerente ao processo de enunciação fílmica. Existe um hiato entre o documentarista e o retratado e cabe ao primeiro estabelecer as diretrizes para dirimir essa distância. Nesse sentido, nos parece que o postulado de Meyer se mostra adequado, uma vez que essa negociação – iniciada pelo cineasta – é retórica, pois pode alcançar a adesão do espectador a partir do processo de identificação. Segundo Meyer, “tudo que reúne os homens, ainda que apenas por um momento, participa dessa distância que é o objeto último da retórica” (2007, p. 31). Ao encurtá-la, o diretor pode colocar o espectador mais próximo daquilo que está sendo transmitido. É preciso, contudo, chamar a atenção para

dois componentes do discurso fílmico que, a despeito do encontro entre os *sujeitos* na tomada, farão uma notável diferença no efeito de encurtamento objetivado pelo documentarista. Estamos falando da *câmera* e do trabalho de montagem.

A negociação das distâncias nos documentários possui um mediador que, em muitos casos, pode inibir o *ator social*. Essa dinâmica é registrada pela câmera, de forma que o enquadramento objetivado, os tipos de planos escolhidos e os registros fílmicos apreendidos por ela participam ativamente do processo. É possível encontrar casos em que há um evidenciado desconforto causado pela câmera no entrevistado. O documentarista poderá abortar o relato desse eventual *ator social* ou optar em evidenciar essa reação para, quem sabe ao longo da interação, reduzir a situação incômoda. Um exemplo dessa última estratégia pode ser encontrado no documentário *Edifício Master* (2002), dirigido por Eduardo Coutinho. A entrevistada *Fabiana* se apresenta visivelmente constrangida relutando, durante toda a interação com o documentarista, olhar para a câmera.

A montagem é um componente essencial para a organização das imagens coletadas. Ela engloba a disposição hierárquica do material e o plano de expressão, concernente tanto à esfera sonora quanto à imagética. O trabalho de montagem pode contribuir para a negociação das distâncias através de um trabalho imagético – fotografia granulada ou alguma tomada filmada em preto em branco – e de um trabalho sonoro – inserção de trilha ou de efeitos sonoros. Todos esses componentes, aliados a apreensão realizada pelo *sujeito-da-câmera* – seja uma interação verbal, seja um registro qualquer – contribuem para a possível negociação das distâncias. Doravante, não se pode perder de vista que, desde a concepção do projeto fílmico, ou seja, a partir da *invenção*, há uma ideia de pensar a negociação das distâncias. O fato é que essa dinâmica, de alguma forma, encontra ressonância na montagem.

3.2 – A CONSTRUÇÃO ARGUMENTATIVA DO GÊNERO DOCUMENTÁRIO

3.2.1 – FRONTEIRAS ENTRE RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO

Estabelecer uma topicalização que lide, em separado, com a retórica e com a argumentação, suscita a ideia de que há uma diferença substancial entre esses elementos. O ponto de inflexão dessa diferenciação consiste na ideia, defendida por Michel Meyer (2007),

de que a argumentação consiste em lidar com questões que dividem os sujeitos e a retórica trabalha como se as questões já estivessem resolvidas mediante um processo de negociação de distâncias. De qualquer forma, é possível imiscuir esses dois componentes fazendo com que determinado discurso utilize tanto a retórica, quanto a argumentação para obter a adesão do auditório (espectador). Meyer afirma:

As relações argumentativas manifestam as diferenças graças ao *lógos*, em especial por meio de inferência no ponto em que os conceitos retóricos se fundem em identidades, principalmente quanto às figuras de linguagem. O raciocínio argumentativo consiste em articular essas diferenças, em proferir os termos que levam a novos juízos dos quais eles são argumentos. A retórica é uma argumentação condensada (2007, p. 68 e 69).

A partir da citação antecedente, é possível fazer a inferência de que a *argumentação* consiste em todo um processo no qual os pontos de vista se apresentam, ou seja, ela evidencia as possibilidades. Existe, aqui, um espaço para o contingente e para um possível desacordo, ao passo que a *retórica* visa, de alguma forma, o apagamento do antagonismo, pois ela compreende a resposta. Nesse sentido, seriam os documentários brasileiros dos anos 1960 e 1970 mais retóricos do que os produzidos mediante a *ética modesta*? É possível afirmar que sim, embora seja possível encontrar os dois elementos tanto naqueles, quanto nestes. Meyer esclarece:

A argumentação explicita o porquê de uma resposta, partindo de uma pergunta para qual as respostas possíveis se superam, se anulam, permanecem problemáticas. Argumentar serve para fazer pender a balança, embora sabendo que a resposta proposta ainda possa ser contradita por um questionamento. É por isso que a retórica, que esvazia a *priori* a pergunta, é uma boa técnica argumentativa, e considerando que retórica e argumentação visam à mesma coisa, ou seja, à aceitação da resposta, recorrer a uma de preferência à outra pode ser mais oportuno, em dada situação (2007, p. 69).

Podemos, com isso afirmar, que retórica e argumentação caminham juntas, cada uma conforme a necessidade e intenção do orador, em prol do alcance da adesão junto ao espectador. O desafio, agora, é pensar nessa dinâmica a partir dos documentários brasileiros produzidos na contemporaneidade. Façamos um esforço utilizando como parâmetro uma produção, supramencionada em nosso texto, significativa na cinematografia nacional: No documentário *A opinião pública* (1967), conforme foi atestado no capítulo anterior, Arnaldo Jabor constrói uma obra na qual existe uma explícita crítica à classe média. O modo de organizar o documentário através, principalmente, da condução das entrevistas traz consigo uma intenção de apagar qualquer tipo de dissonância em seu discurso. O diretor estabelece – mediante os atores sociais escolhidos como *corpus* – um vínculo intrínseco da classe média como sendo fútil, materialista e alheia às necessidades de dirimir as desigualdades sociais.

Nesse sentido, podemos afirmar que o diretor já possui as respostas, o que acaba conferindo ao espectador uma posição passiva. É possível, portanto, pensar esse filme como um sendo de estrutura mais marcadamente retórica.

Diferentemente da estratégia utilizada por Arnaldo Jabor, João Moreira Salles – notório documentarista que está inserido na cinematografia contemporânea – realiza, em 1999, um documentário que possui todos os atributos para suscitar uma explícita tomada de posição por parte do *sujeito-da-câmera*. O trabalho em questão é *Notícias de uma guerra particular*, realizado em parceria com Katia Lund e que gira em torno de uma investigação a respeito da difícil convivência entre traficantes, menores infratores e moradores da favela Santa Marta, localizada no Rio de Janeiro. O que chama a atenção nesse trabalho é o cuidado que os realizadores tiveram em ouvir diversos tipos de perfis, desde policiais e moradores da comunidade a contraventores. Não há uma resposta pronta, de modo que o espectador, ao ouvir os relatos, pode construir a sua própria interpretação. Ao contrário do antecessor, nesse exemplo é pertinente afirmar que temos, aqui, um discurso de viés mais argumentativo.

Ao analisar os exemplos precedentes é factível pensar que ambos se localizam em abordagens antagônicas. Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2011) destacam que os documentários dos anos 1960 “buscam explicações previamente estabelecidas” (p. 50), ao passo que o trabalho de João Salles é calcado na construção e exposição de “interpretações a partir do desenrolar de um processo ou percurso” (ibid.). Contudo, elas afirmam que os dois modos de organização se mostram raros na atual cinematografia. As autoras atestam, influenciadas de certa forma pelo postulado de Jean-Louis Comolli, que há uma interessante tendência da produção de documentários no Brasil em focar nas singularidades emergidas da interação entre *sujeito-da-câmera* e entrevistado. Comolli estabelece uma série de perguntas-chave: “Qual é o estatuto do outro filmado? O que esperar dele, o que deseja dele, o que lhe perguntar? Como compreender a sua própria demanda, qual é sua expectativa de *mise-en-scène*, seu desejo de cinema?” (2007, p. 87).

Os questionamentos traçam um relevante estatuto no qual há uma iminente preocupação com o *outro*. Pensemos na seguinte situação: um documentário voltado para discutir as desigualdades sociais pode utilizar dois pontos de partida. O primeiro seria explicitar uma situação e levá-la ao conhecimento do espectador a partir de estratégias de persuasão mais explícitas, como longas tomadas mostrando as condições precárias de uma determinada comunidade. O segundo ponto de partida é voltar o olhar para o encontro com o

outro, ou seja, construir uma obra na qual o registro mais importante é o do interlocutor. Comolli se pergunta: “O que fazer do outro, que lugar lhe dar, que não seja aquele de uma redução nem de uma estigmatização?”. De alguma forma, o próximo excerto, extraído de Mesquita e Lins (2011) parece trazer uma contribuição instigante para essa questão e aponta qual dos dois pontos de partida se mostra mais em voga.

As experiências são, de um modo geral, tratadas como irredutíveis. Nem típicas, nem exemplares, tampouco extraordinárias. Ao contrário: únicas, singulares. O valor, aparentemente, está no “registro” e no trato respeitoso com elas, expondo suas particularidades – e não no olho que vê mais longe, relacionando-os à conjuntura e outras experiências ou à estrutura social, com suas potencialidades e problemas (2011, p. 50).

As teóricas ilustram essa ideia evocando o dizer de Ismail Xavier: “A vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário de imaginários” (XAVIER, 2000, p. 104 *apud* *ibid.*). A expressão “inventário de imaginários” parece dialogar com o que Bill Nichols nomeia de “teatro de memórias”. Tais termos podem ser vinculados ao “significado” contido nas falas extraídas a partir das singularidades dos sujeitos. As falas emergem amparadas pela doxa e podem (ou não) apresentar um terreno propício para *performatividade*, fruto de uma *mise-en-scène* que permite a chamada *auto-mise-en-scène*.

Ao pensar na conceituação que Michel Meyer concede à retórica, podemos pensar que há um diferente processo de negociação das distâncias. Nos documentários brasileiros produzidos nos anos 1960 e em trabalhos, como *Notícias de uma guerra particular*, há uma distância maior entre o documentarista e o entrevistado, por se tratar de filmes focados em comprovar algum tipo de tese, com a ressalva de que o segundo se mostra mais argumentativo que os primeiros. As interações emulam reportagens jornalísticas e isso parece dificultar a abertura à *indeterminação da tomada*. Nos trabalhos contemporâneos, a distância entre os sujeitos do discurso fílmico documental é, em grande parte, reduzida. Isso se mostra presente em filmes como *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha – retrato do cotidiano de quatro garotas que residem em uma área rural (Cordilheira do Espinhaço); *O céu sobre os ombros* (2013), de Sérgio Borges – registro da rotina de três pessoas (*Everlyn* – uma transexual, *Murari* – participante da seita *Hare Krishna* e *Lwey* – um africano descendente de portugueses); e *Estamira* – cuja análise mais acurada será realizada no próximo capítulo.

O presente tópico lida com as fronteiras e pontos de contato existentes entre a *retórica* e a *argumentação*. Parece-nos interessante afirmar que os dois elementos podem estar

concomitantemente presentes nos discursos filmicos. O que define a predominância de um sobre o outro é o grau de persuasão adotado pelo documentarista. A partir desse ponto, iremos estabelecer um enfoque à argumentatividade e o seu diálogo com o processo de negociação das distâncias.

3.2.2 – ANÁLISE ARGUMENTATIVA DO DISCURSO

Para Ruth Amossy (2011):

A análise argumentativa do discurso coloca em evidência, ao mesmo tempo, os objetivos do discurso em uma situação de comunicação singular e as estratégias empregadas para realizá-los, em suas dimensões formais e ideológicas (p. 140).

Chamemos a atenção para os seguintes termos: *objetivos, situação de comunicação, estratégias, dimensões formais e ideológicas*. Uma análise discursiva necessariamente passa pela percepção de como tais elementos se inscrevem no fio do discurso. Podemos pensar em perguntas do tipo: *Quais os objetivos almejados pelo documentarista?* – lembrando que, aqui, estamos lidando com efeitos de sentido, ou seja, a partir do material filmico, o que podemos inferir a respeito desses objetivos? *Qual a situação de comunicação existente entre os sujeitos do discurso filmico?* – é válido pensar nas formulações concebidas por Bill Nichols: *Eu falo deles para vocês. Ele fala deles para nós. Eu falo de nós para vocês. Que tipos de estratégias são utilizadas pelo documentarista?* – Aqui, é interessante analisar os modos de organização do discurso e a forma como a *elocução (plano de expressão)* se apresenta. As *dimensões formais* – aspectos técnicos – e *ideológicas* – *doxa* – acabam se fazendo presente nos questionamentos sugeridos, uma vez que eles se inscrevem no fio do discurso filmico.

É factível pensar que, tanto a estrutura formal, quanto a carga ideológica se apresentam – o primeiro de forma mais evidenciada – na organização do enunciado. Como isso se dá? Façamos uma rápida análise do documentário *Opinião pública*. No aspecto técnico, podemos afirmar que ele carrega a herança do fundamental trabalho realizado por Jean Rouch em *Crônica de um verão*, pois Jabor estrutura o seu documentário a partir de uma série de entrevistas com jovens. As perguntas iniciais, a exemplo do filme francês, são voltadas para questões existenciais. O filme é organizado mediante essa dinâmica de entrevistas, entrecortadas com apontamentos, de certa forma, tendenciosos proferidos por uma *voz over*. Já vemos, aqui, uma diferenciação que se acentua mediante a maneira pela qual o cineasta direciona os relatos e organiza o material. A análise das condições de produção desse

discurso indica uma inclinação *marxista* – aporte teórico em voga no trabalho de diversos diretores contemporâneos ao trabalho de Jabor. De alguma forma, mesmo sem ter essas informações, o público poderá perceber essa inclinação ao assistir o documentário. É nesse sentido que se torna possível compreender as estratégias adotadas pelo cineasta, sendo a dimensão ideológica predominante para o tipo de discurso a ser construído por ele.

A problematização a respeito dos objetivos almejados pelo documentarista passa pela percepção do jogo de imagens existente a partir do discurso fílmico. Qual a imagem que ele constrói para si? Qual a imagem que ele projeta para seu auditório (espectador)? Como a materialidade discursiva contribui nessa percepção? Para pensar a situação de comunicação, Ruth Amossy atesta a necessidade de problematizar a partir de uma “situação concreta de enunciação: quem fala a quem, em que relação de lugares, qual é o estatuto de cada um dos participantes, quais são as circunstâncias exatas da troca, quais são o momento e o lugar em que ela ocorre” (2011, p. 133). A autora complementa essa ideia ao chamar a atenção para a constatação de que “a fala situa-se, necessariamente, no quadro de um gênero de discurso, que ocupa um lugar particular num espaço social dado e comporta seus objetivos, suas regras e suas próprias restrições” (ibid.).

A inscrição do discurso fílmico em um determinado gênero discursivo traz consigo a ideia de que há um constructo, nomeado por Ruth Amossy (2011) de “quadro comunicacional e sócio-histórico”, no qual determinado texto se insere. A pesquisadora atesta a necessidade de analisar a argumentação inscrita na materialidade discursiva e no interdiscurso. A autora afirma:

A isso, somam-se as modalidades segundo as quais o texto se articula, sem que isso seja necessariamente exibido, com os discursos que circulam antes ou em torno dele: a heterogeneidade constitutiva é um dos fundamentos da fala argumentativa na medida em que esta, necessariamente, reage à palavra do outro, quer seja para retomá-la, modificá-la ou refutá-la. Por isso, é importante conhecer a essência do que é dito ou escrito em uma determinada sociedade sobre o tema posto em questão (2011, p. 133).

Como aplicar esse postulado na análise de documentários? A problematização dessa questão exige um conhecimento diacrônico da produção fílmica, uma vez que, adaptando o postulado do teórico americano Richard Schechner para a análise fílmica, o documentário pode ser fruto de uma restauração de comportamentos⁷¹. O autor nos fala:

71 Schechner (2003, p. 50) afirma que o comportamento restaurado se constrói mediante “ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode ou não estar consciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado. Também mencionado como Comportamento Duplamente Exercido”.

(...) a vida cotidiana, religiosa ou ensaística consiste em grande parte em rotinas, hábitos e ritualizações e de recombinação de comportamentos previamente exercidos. O que é novo, original, chocante ou *avantgarde* é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado. (2003, p. 32 e 33).

O excerto antecedente, embora o autor não lide propriamente com produções filmicas – ele trabalha com estudos da *performance* –, pode ser aplicado na produção de documentários, uma vez que eles carregam consigo marcas do cotidiano. Alinhando melhor as ideias, podemos pensar que muitos documentários contemporâneos – e o nosso objeto de pesquisa não foge dessa regra – estão interessados nas *rotinas, hábitos e ritualizações* dos seus entrevistados. O fragmento anterior ainda destaca um paradigma caro à análise do discurso ao afirmar que o *novo* é uma recombinação. Não estaria esse pensamento ligado à heterogeneidade discursiva? O trecho final identifica a possibilidade de algum tipo de manifestação artística seguir o *modus operandi* canônico ou operar algum tipo de transgressão, que embora se configure como ruptura, não pode ser analisada mediante os critérios do ineditismo e da unicidade. Para ilustrar essa ideia, basta darmos uma olhada em nosso objeto de pesquisa. *Estamira* se tivesse sido concebido nos anos 1960, possivelmente, teria uma estrutura mais *expositiva*, ou seja, seria organizado discursivamente para operar algum tipo de denúncia contra a desigualdade social. Ao contrário, Marcos Prado transgredir, de certa forma, esse cânone ao construir uma obra calcada no encontro entre *sujeito-da-câmera* e *ator social* em que a montagem e a edição parecem emular as emoções suscitadas pelos relatos da personagem central. Falaremos mais detidamente sobre isso no próximo capítulo.

O texto apresentou, anteriormente, uma diferenciação entre *retórica* e *argumentação* em que esta se mostra focada na pergunta, enquanto aquela se volta para o apagamento da questão mediante uma sobreposição da resposta previamente estabelecida. Enfatizamos a concomitância existente entre a presença a *retórica* e da *argumentação* nos documentários, sendo o grau de variação dependente do posicionamento adotado pelo *sujeito-da-câmera*. Esse raciocínio possibilita a problematização a respeito dos documentários brasileiros produzidos nos anos 1960 e os que foram produzidos a partir da década de 1990, partindo da dicotomia *intenção argumentativa x dimensão argumentativa* proposta por Ruth Amossy. Antes de apresentar os conceitos, cabe-nos a inserção de uma definição que se mostra mais completa a respeito da argumentação:

A argumentação consiste na utilização da linguagem feita por um sujeito falante em um dispositivo no qual ele deve levar em conta as premissas do alocutário. Tal abordagem reserva um lugar preponderante à *doxa* sobre a qual o orador se baseia para levar seu auditório aos seus pontos de vista e para construir um acordo sobre o razoável em uma situação que comporta, por definição, várias alternativas (AMOSSY, 2011, p. 16).

A forma como o orador (documentarista) constrói seus pontos de vista para a obtenção de um *acordo* (que pode ser pensado como fruto de uma distância que foi negociada a partir da enunciação filmica) junto ao auditório (espectador) é o ponto fulcral para a diferenciação entre dimensão e intenção argumentativa.

Expliquemos isso melhor: A intenção argumentativa carrega consigo uma necessidade mais explícita de mobilização do interlocutor, ou seja, o discurso acaba trazendo marcas mais fortemente persuasivas. Filmes como *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado e *Notícias de uma guerra particular*, a nosso ver, foram organizados por seus diretores objetivando alcançar uma notória mobilização junto ao público alvo. Ambos lidam com questões polêmicas, sendo o primeiro voltado para denunciar a condição miserável de pessoas que residem em aterros sanitários, enquanto o segundo lida com a questão da criminalidade. Contudo, é sabido que tais temáticas comportam “várias alternativas” (ibid.) para uma possível resolução. Os documentaristas apresentam o problema e buscam persuadir o público alvo a respeito da importância dessa questão. Nos casos citados, não há uma resposta explicitamente estabelecida – ela pode se fazer presente em outros documentários –, mas o que se percebe é a organização de um discurso fílmico calcado em uma mobilização que busca chamar a atenção do espectador. Em documentários cuja resposta já é explicitada previamente, o cineasta apresenta seu ponto de vista e busca, mediante estratégias técnicas, obter a adesão do espectador.

Por outro lado, a dimensão argumentativa é mais descritiva, ou seja, há a apresentação de uma determinada realidade. Um exemplo interessante pode ser obtido a partir da análise dos documentários contemporâneos construídos, em grande parte, mediante o recolhimento da enunciação filmica – *Avenida Brasília formosa* (2010), de Gabriel Mascaro e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges e mediante aquilo que Jean-Louis Comolli nomeia de *retirada estética* – os documentários de Eduardo Coutinho a partir de *Santo forte* (1999) em que há uma recorrência de personagens que performam formas de vida mediante a supramencionada *auto-mise-en-scène*.

Embora esse tipo de argumentação possa suscitar a ideia de um alheamento no que tange à busca pela adesão, é pertinente afirmar que há, aqui, uma força argumentativa que se manifesta na montagem e edição do material fílmico a partir do trabalho de pós-produção. A imagem do documentarista acaba sendo construída mediante a organização da enunciação em enunciado fílmico. Amossy (2011) destaca um ponto importante da dimensão argumentativa. Segundo a linguista, ela traz consigo uma “capacidade de guiar o olhar [para] levantar um questionamento para o qual não há necessariamente uma resposta” (p. 25). Esse direcionamento do olhar ocorre, justamente, a partir da junção daquilo que foi coletado durante a filmagem com o trabalho posterior de organização.

3.2.3 – DIFERENÇA PROBLEMATOLÓGICA

Mudando um pouco o foco da discussão, é interessante pensar a respeito das respostas postas em cena pelos documentaristas. Quem poderá nos auxiliar nessa temática é, novamente, o filósofo Michel Meyer. O autor apresenta uma teoria que, em um primeiro momento, parece ser óbvia: “Falar é suscitar uma questão. Escrever também” (2007, p. 81). O interessante é que ele sofisticava essa constatação ao afirmar a respeito da questão:

Suscitar uma questão através da linguagem, através de uma linguagem, através de uma resposta, ou simplesmente exprimindo-a enquanto tal equivale a traduzir uma diferença entre si e outrem, qualquer coisa como uma divisão inicial, uma fractura talvez. (...) as questões que suscitamos através de nossos actos, actos de palavra neste caso, reflectem as diferenças que nos separam uns dos outros, mas também a vontade de as abolir, ou pelo menos de as fazer reconhecer, nem que seja minimizando-as (2007, p. 83).

Aplicando as ideias precedentes, poder-se-á afirmar que os documentários – enquanto atos de linguagem – evocam uma questão que, de alguma forma, explicita uma diferença que o *sujeito-da-câmera* possui em relação ao *ator social* e ao espectador. O documentarista pode tentar dirimir essa diferença – lembremos o exemplo, presente no primeiro capítulo, em que Eduardo Coutinho desabafa a respeito da distância existente entre o cineasta e o entrevistado – mediante estratégias fílmicas mencionadas no presente texto. Reiteremos que, ao suscitar uma questão, ele constrói para si uma imagem. A abolição ou reconhecimento dessa separação, evidenciada pela tomada de voz do cineasta, é resultado da eficácia que ele teve ao construir o seu discurso fílmico.

Como pensar a respeito da *eficácia*? Sabedores de que o documentário é um tipo de discurso notadamente persuasivo, podemos cair no risco de afirmar que o seu êxito depende de uma plena adesão do espectador mediante o ponto de vista defendido pelo cineasta. Parece-nos, entretanto, que a tomada de consciência a respeito de uma questão se mostra mais importante do que propriamente a inteira adesão. Se pensarmos em documentários cuja construção seja voltada para uma *dimensão argumentativa*, esse raciocínio acaba sendo pertinente. O próprio Meyer (2007) nos permite fazer esse tipo de afirmação ao dizer que “o acto da fala convida outrem a refletir sobre aquilo em que talvez não tenha pensado, a tomar consciência connosco sobre aquilo que lhe pedimos para pensar, e a responder connosco, por vezes por nós” (p. 84). Não estaria correto pensar o gênero documentário como um convite à reflexão?

É possível pensarmos em um documentário cujo ponto de vista é explicitamente – intenção argumentativa – manifesto e com o qual podemos não ter nenhum tipo de empatia. Mesmo nesses casos, é difícil imaginar que a questão levantada por esse hipotético filme não possa ser discutida por quem o assiste. Peguemos um exemplo diferente de todos os que foram mencionados até o momento. O documentário *Pixo* (2009), dirigido por João Wainer, lida com o cotidiano dos pichadores, residentes na cidade de São Paulo, e como os atos realizados por eles proporcionam um forte impacto cultural na cidade. O filme é organizado de forma a criar uma imagem dos pichadores como artistas incompreendidos e que realizam esses atos como forma de resistência frente a uma situação de desigualdade social. De certa forma, é possível perceber que o ponto de vista do documentarista se mostra em convergência com os argumentos defendidos pelos retratados. O espectador pode, ou não, concordar com tal ponto de vista, mas, mesmo que não concorde, ele é convidado a pensar a respeito de questões nevrálgicas como *ausência de melhores oportunidades, silenciamento*⁷² *enfrentado por pessoas oprimidas por um estado de coisas desigual, convívio com a violência*, entre outras. Apenas por ter suscitado algum tipo de reflexão, podemos argumentar que o documentário cumpriu uma função.

Ainda a respeito dos tipos de respostas suscitadas pelas questões propostas nos atos de linguagem, Meyer propõe dois tipos possíveis, que se assemelham à dicotomia proposta por

72 A linguista Eni Orlandi (1997) afirma que o *silenciamento* se diferencia do *silêncio* em função do processo que ocasiona os dois. Para ela, o silenciamento é ‘por em silêncio’. Para a autora, “há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não dito absolutamente distinta da que se tem estudado” (p. 12). Esse *não dito*, no *silenciamento*, se insere no campo da impossibilidade, uma vez que há um *modus operandi* que impede a ocorrência dessa voz. Falaremos mais detidamente sobre isso no próximo capítulo.

Ruth Amossy e lembra, ainda, a conceituação feita por ele a respeito da *retórica* e da *argumentação*. De acordo com o belga, “é preciso distinguir dois tipos de resposta: a resposta problematológica, que traduz aquilo de que é questão; e a resposta *apocrítica* (...) que reenvia apenas para o resolvido e traduzido como tal” (2007, p. 87). Ele ainda complementa que “toda resposta é apocrítica e problematológica” (2007, p. 91). Nesse sentido, a resposta – levantada para o documentarista, que pode, ou não ser explícita – tem um sentido de alinhar aquilo que está sendo construído em seu discurso fílmico, mas também evoca outros tipos de problematizações. O que se quer dizer com isso é que a natureza retórica do documentário – construída a partir do possível e do verossímil – impede o esgotamento de determinada questão. Meyer, ao afirmar que toda resposta traz consigo a caracterização de ser apocrítica e problematológica, afirma que:

[Ela] reenvia forçosamente para questões diferentes; ou, pelo menos, para uma questão que podemos suscitar, embora não tenhamos de o fazer, porque uma resposta que resolve uma determinada questão exprime uma questão que não resolve, apesar de contribuir para a sua resolução. (2007, p. 89).

Meyer (2007) atenta para o fato de que é possível existir uma situação na qual o locutor (documentarista) acredita que sua resposta resolve determinada questão. Para ele, nesse caso, a resposta é apocrítica. Apesar disso, ela acaba sendo problematológica, pois sempre haverá um interlocutor (espectador) que irá alargar, ou refutar, o universo de significação almejado por esse locutor. “A resposta do locutor dirige-se a outro questionador, para quem ela se institui como questão em virtude da sua natureza problematológica: a resposta exprime uma questão e não a resolve” (2007, p. 92). Não nos parece haver, propriamente, uma resolução para alguma questão proposta nos documentários, mesmo aqueles que lidam com temas em que as opiniões parecem ser unânimes. É quase um consenso que regimes ditatoriais e genocidas precisam ser extirpados, porém, é difícil imaginar que algum documentário tenha pleno êxito em sua abordagem de temas como esse. O documentarista poderá ter uma visão incompleta ou distorcida dos fatos, mas é inegável que seu material fílmico suscitará discussões.

Pode-se afirmar que existe uma estrutura canônica para trabalhos vinculados à *análise do discurso* e o presente texto, de alguma forma, segue esse tipo padronização, em que há um percurso histórico, seguido pela problematização do referencial teórico, para, enfim, construir a análise do objeto contemplado pela pesquisa. O que foi feito, até o presente momento, consistiu em partir do *macro* (discussão de aspectos identitários do gênero documentário, além da organização de um recorte, em que há uma concisa análise de obras consideradas

importantes) para chegar ao *micro*, no qual haverá, de fato, uma apreciação mais aprofundada do documentário escolhido como estudo de caso.

Diante disso, é interessante afirmar que alguns conceitos, já trabalhados ao longo do texto, encontrarão uma maior ressonância quando aplicados ao documentário *Estamira*. O desafio, agora, é construir uma análise que justifique tanto a escolha desse objeto (uma vez que há, na cinematografia documental, uma quantidade acentuada de obras significativas), quanto às preferências teóricas utilizadas para embasar a pesquisa.

CAPÍTULO 4

ESTAMIRA: O IMBRICAMENTO ENTRE PERFORMATIVIDADE, SILENCIAMENTO E RESENTIMENTO.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente capítulo será subdividido em três eixos temáticos. Nesse sentido, é válido ressaltar que, embora sua titulação seja focada apenas na questão da performatividade, nos parece interessante acrescentar dois tópicos que se mostram profícuos no trabalho realizado pelo sujeito Marcos Prado. São eles: *processo de silenciamento* – sendo o documentário um importante veículo para dirimir seus efeitos, além de evidenciar e denunciar sua ocorrência – e a *emoção do ressentimento* – que emerge mediante uma trajetória de vida marcada por condições precárias de subsistência e que culmina em uma espécie de apagamento existencial.

Qual seria o ponto de partida para entender a relevância do gênero documentário? O cineasta, ao preconizar esse tipo de abordagem e ao organizá-la discursivamente adotando o modo *performático*, convoca o *ator social* à existência. Não há, aqui, uma tentativa de fazer uma mera representação, mas, ao contrário, o que se busca é uma abertura para a inscrição desse *sujeito* na tomada, de forma que seus anseios, dúvidas e valores possam, de alguma forma, ser apreendidos pela câmera do cineasta. Diante disso, a *performance* se mostra fulcral, pois ela traz como materialidade discursiva o próprio *corpo* presente na tomada com toda a sua expressividade. É importante lembrar que o *corpo* – dos chamados “sujeitos singulares⁷³” – é considerado “obsceno” se pensarmos nos valores que são cultuados pela chamada *sociedade de consumo*. “Estamira” está anos-luz das atrizes e modelos que dominam as capas de revistas, propagandas e programas de televisão. É mediante essa ideia que, a

73 Faz-se interessante pensar em uma intercessão desse termo com aquilo que a teórica americana Judith Butler nomeia de “corpo abjeto”. “O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e inabitáveis da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar, sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (2000, p. 155).

nosso ver, emerge a questão do silenciamento, responsável, de certa forma, por uma espécie de apagamento existencial.

Diante desse prólogo, é possível projetar um questionamento a respeito da centralidade exercida pelo *corpo*, principalmente em atividades artísticas que priorizam a *performatividade*. Cláudio Bezerra (2014) constrói uma definição relevante para justificar essa condição privilegiada. Ele nos fala que “o corpo é cultural, comunica-se por gestos, palavras, silêncios etc. historicamente construídos no tecido social” (p. 50). Renato Cohen, intelectual e artista ligado às artes cênicas, por seu turno, justifica a escolha em lidar com a arte performática a partir de dois pontos:

(...) por um lado uma identificação com a cultura *underground* e, ao mesmo tempo, a busca dentro do teatro, que foi a expressão pela qual eu me engajei, de um resultado que não levasse unicamente à representação e tivesse maior aproximação com a vida (2013, p. 19).

Sintetizando os dois excertos, podemos pensar a *performance* como uma discursivização do corpo em oposição a uma narrativa que visaria um modelo representativo (predominante em produções notadamente mais tradicionalistas e canônicas⁷⁴). Antes de partirmos para a análise dos eixos temáticos, nos parece produtivo fazer uma pequena digressão a respeito das características e implicações que a *performatividade* trouxe para as artes em geral.

A partir da teorização proposta por Cohen (2013), é possível apontar três importantes características das artes performáticas: domínio do simbólico; uso de estrutura não narrativa; e deslocamento do produto para o processo⁷⁵. Para o autor, esse tipo de manifestação artística pode ser considerada como arte de fronteira, uma vez que ela “rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e aglutinação” (2013, p. 27). Diante do que foi exposto, é válido construir um questionamento acerca das origens desse tipo de manifestação artística.

Utilizaremos, novamente, o teórico Renato Cohen em nossa concisa contextualização. Ele nos fala de um processo de *entropização*⁷⁶ que se faz presente nas artes plásticas. Outros

74 Podemos estabelecer um paralelo com aquilo que as teorias cinematográficas nomeiam de *decupagem clássica*, ou seja, filmes construídos mediante certa linearidade narrativa. No que diz respeito aos documentários, os tipos mais canônicos seriam aqueles chamados por Bill Nichols de *expositivos*.

75 Segundo Jorge Glusberg (1987), “o que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final” (p. 53)

76 “Entropia é a medida da desorganização. O aumento de entropia corresponde ao aumento da desordem e também a maiores graus de liberdade na criação” (2013, p. 39).

três conceitos, também oriundos das artes plásticas, são trabalhados pelo autor. São eles: *action painting* – “pintura instantânea, que é realizada como espetáculo na frente de uma audiência” (2013, p. 39) – *assemblages* – “Espécie de escultura ambiental onde pode ser usado qualquer elemento plástico-sensorial” (ibid., p. 40) – e *environments* – evolução das *assemblages*, “ambas caminham para o que hoje se designa por *instalação*, que vem a ser uma escultura-signo-interferente, que muitas vezes vai funcionar como o cenário para o desenrolar da *performance*” (ibid.).

O que se pode perceber, a partir das conceituações expressas no último parágrafo, é uma espécie de desconstrução narrativa em que o artista opera uma ruptura em relação a normas e padrões artísticos tidos como canônicos. Há um rompimento temporal e espacial, além de uma mudança na materialidade da arte, uma vez que o processo passa a ter mais relevância do que a *obra fechada* – inexistente em certas *performances* tidas como irrepetíveis. De acordo com Cohen:

No teatro, e de uma forma mais global nas artes cênicas, essa quebra com o formalismo, com as convenções que “amarram” a linguagem só vem a ser concretizada nos anos 60 com o *happening*⁷⁷ e o teatro experimental de grupos como o Living Theatre e o La Mamma, por exemplo. (2013, p. 39 e 40).

O *happening* nos parece ser um estágio anterior – mais marcadamente “anárquico”, daquilo que é chamado por Cohen de *performance art*⁷⁸. Para ele, a década de 1970 é uma espécie de divisora de águas, em que as experiências artísticas passam a ser idealizadas e organizadas mediante visadas mais, notadamente, sofisticadas e conceituais. O seguinte excerto estabelece uma interessante conceituação a respeito do que é *performance*. Ele servirá de conclusão desses apontamentos, pois é mister alinhavar todas as discussões com o trabalho de organização dos documentários performáticos.

A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a “significação” da mensagem) (2013, p. 45 e 46).

77 Cohen (2013) afirma que no *happening*, “essa quebra com a convenção teatral é mais radical: não existe a clara distinção palco-plateia, ela é rompida a qualquer instante, confundindo-se atuante e espectador, não existe nenhuma estruturação de cena que siga as clássicas definições aristotélicas [nos parece que o conceito de mimeses –, grosso modo, *imitação* ou *representação* – seja o mais condizente nesse contexto]” (p. 40).

78 No Brasil, Renato Cohen cita como referência três artistas: Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Lígia Clark. No exterior, ele enumera diversos nomes, com destaque para Bob Wilson, John Cage e Laurie Anderson.

A pergunta que se faz é: como aplicar todo esse arcabouço teórico com o trabalho exercido pelos documentaristas, uma vez que os conceitos, mencionados anteriormente, foram propostos para serem utilizados em atividades artísticas distintas?

O que podemos antecipar é que se faz necessário construir uma espécie de *arranjo*, uma vez que estamos lidando com materialidades discursivas diferentes. Como isso se daria? Podemos pensar que o ponto fulcral de uma diferenciação é a percepção de que nas artes cênicas e plásticas, as *performances* englobariam o *todo* do espetáculo, ou seja, é complexo imaginar uma separação da manifestação artística com as *performances*, uma vez que entre elas haveria um vínculo intrínseco. No que diz respeito aos documentários, mesmo aqueles nomeados por Bill Nichols de *performáticos*, não há, necessariamente esse atrelamento, pois as *performances* acabam se inscrevendo na tomada. Esse apontamento pode ser exemplificado a partir da forma como o *corpo* é discursivizado. Nas manifestações performáticas cênicas, por exemplo, a materialidade discursiva é o próprio corpo do artista ao passo que nos documentários outras questões podem emergir, como por exemplo, o trabalho de fotografia⁷⁹, ou uma inserção musical. Para ilustrar esse aspecto, Cláudio Bezerra (2014) se municia das ideias do autor João Luiz Vieira ao destacar que “a noção de *performance*, necessariamente, se amplia para incluir, além do corpo natural, a própria câmera cinematográfica” (VIEIRA, 1996, p. 339 *apud* BEZERRA, p. 54). Bezerra ainda complementa:

(...) para manter o frescor da filmagem no filme, é preciso considerar, além da presença da câmera, todo o dispositivo cinematográfico (equipe, equipamentos, locação, montagem, projeção, espectador etc.), pois é no conjunto dessas operações que se pode observar a intenção deliberada do diretor em manter “intacta” aquela que é uma das principais características da arte performática, a questão da temporalidade irredutivelmente associada à dimensão do instante presente, em que o *performer* atua interagindo com alguém de maneira única e, muitas vezes, não repetível (2014, p. 54 e 55).

É importante lembrar que existem diferentes inscrições performáticas em documentários. Para comprovar isso, basta comparar o trabalho de Eduardo Coutinho (organizado mediante uma “*secura narrativa*”) com o que foi executado por Marcos Prado, em *Estamira*. Além dessas questões, é preciso afirmar que nos documentários, as *performances* são condicionadas por um mediador, ou seja, o *ator social* depende de elementos externos, que são condicionados pela *mise-en-scène*. Nas artes cênicas, ao contrário, o *performer* detém um maior controle para a criação de sua imagem.

⁷⁹ Em *Estamira*, por exemplo, Marcos Prado realiza diversas tomadas mostrando o espaço de interação dos sujeitos, o que evidencia, em alguns momentos, a presença da chamada *Encenação-locação*. Ademais, em várias dessas cenas há uma contundente carga poética, que chama a atenção do espectador para o fato de que há uma figura organizadora por trás do discurso fílmico.

O tópico iniciador do presente capítulo gira em torno da percepção das inscrições performáticas executadas por *Estamira*. Para tanto, utilizaremos como principal referencial teórico o autor Cláudio Bezerra que em seu livro “A personagem no documentário de Eduardo Coutinho”, referenciado ao longo do texto, analisa nove tipos de *performances* construídas por atores sociais presentes nos documentários *coutinianos*, a saber: *xamanística*, *musical*, *provocadora*, *exibicionista*, *divertida*, *educativa*, *esotérica*, *melodramática* e *indecisa*. Uma das particularidades da personagem *Estamira* gira em torno do fato dela ser *multiperformática*. Tentaremos evidenciar esse caráter nas próximas páginas.

4.1 – AS PERFORMANCES DE *ESTAMIRA*

Foi mencionado, de forma contumaz no capítulo anterior, que o presente texto se filia à leitura construída por Michel Meyer no que diz respeito à *retórica*. Assim, apoiados no postulado construído por esse autor, objetivamos apresentar uma reflexão acerca do processo propiciatório das *performances*, oriundas de uma “retirada estética” do documentarista, a qual se expressa através da *mise-en-scène*. A compatibilidade com a teorização de Meyer ocorre a partir da ideia de que as relações retóricas se dão mediante uma negociação de distâncias. A partir disso, podemos inferir que essa dinâmica (subjetividade-alteridade) possibilita (ou não) o surgimento da *auto-mise-en-scène*.

É factível observar que há uma redução no distanciamento em documentários como *Estamira*, pois há um espaço de inscrição do *ator social* na tomada, ou seja, há uma margem, na qual ele consegue realizar reinvenções de si. De certa forma, é possível dizer que as *performances* construídas por *Estamira* encontram terreno fértil mediante o direcionamento proposto por Marcos Prado. O que se percebe, a partir dessa dinâmica, é a construção de duas imagens.

Em primeira instância, o documentarista constrói para si um *éthos* de generoso e humilde, pois ele disponibiliza um espaço para que o entrevistado possa “driblar” um papel social que, comumente, o impede de sair do chamado *lugar-comum*. Para ilustrar essa questão, basta fazermos um exercício hipotético. Imaginemos que *Estamira* fosse retratada em

programas televisivos como *Globo repórter* e *Profissão repórter* (exibidos pela Rede Globo) e *A Liga* (exibido pela Rede Bandeirantes). A pergunta que se faz é: nesses programas, a liberdade para performar a si mesma seria similar ao que foi propiciado por Marcos Prado? A resposta para essa questão não parece ser de difícil dedução.

Façamos outro questionamento: como pensar o trabalho de Prado, uma vez que ele se inscreve em uma dinâmica, notadamente, reduzida de caráter persuasivo? De alguma forma, podemos raciocinar que sua *mise-en-scène* carrega uma *dimensão argumentativa*, no sentido de que há uma finalidade de despertar no espectador um tipo de consciência crítica. Amparados por Ruth Amossy, somos levados a pensar o trabalho de Marcos Prado como pertencente à esfera da *dimensão*, pois não há uma intencionalidade marcada. O que se parece buscar é algum tipo de identificação do espectador junto ao *ator social*. As *performances* fariam parte, então, de um jogo de sedução estimulado pelo documentarista. É interessante analisar que, embora ocupando um posicionamento central na enunciação, Marcos Prado procura preservar o imponderável, ou seja, aquilo que é chamado por Fernão Pessoa Ramos de *índice de indeterminação da tomada*. É possível afirmar que esse *descontrole controlado* emerge, principalmente, nas situações performáticas.

É válido pontuar que o trabalho de direção não se configura, apenas, na intencionalidade de criar para si uma imagem de generosidade e humildade, pois tal processo de “retirada estética” não deve ser confundido com o recolhimento enunciativo (comum em documentários observativos). Embora ausente na tomada, a presença de Marcos Prado é evidenciada pelas técnicas adotadas em sua *mise-en-scène*, exercendo, ainda, uma acentuada força enunciativa⁸⁰ na montagem⁸¹ e na montagem e pós-produção, realçando a fotografia, que intercala o *colorido* com o *preto e branco*. Façamos uma pequena recapitulação: no início do filme, a câmera realiza um *travelling*⁸² mostrando o trajeto feito por *Estamira* para chegar ao *Lixão Jardim Gramacho*. Esse recurso, imbuído em uma estética estilizada, visa causar um impacto inicial no espectador. Quem é aquela mulher? Para onde ela vai? Que tipo de

80 A dobra no processo de construção da imagem de si manifesta-se, conseqüentemente, na performatividade, uma vez que esta última se encontra atrelada ao *éthos*. Não é apenas Estamira que realiza performances, pois o documentarista, mediante diversas escolhas estratégicas mencionadas ao longo do texto, também performa a sua *mise-en-scène*. Estamira realiza reinvenções de si, ou seja, ela fabula a sua vida, ao passo que o sujeito Marcos Prado opera reinvenções de sua enunciação filmica, lembrando que este cineasta possui uma carreira de sucesso como fotógrafo. Não se pode desconsiderar que a trajetória pregressa de Prado encontra ressonância na presente obra.

81 Vale ressaltar que todos os proferimentos de Estamira foram incluídos na íntegra, sem qualquer procedimento de edição.

82 Deslocamento lateral construído por um movimento de câmera que, comumente, é feito mediante a utilização de uma espécie de carrinho, no qual ela é acoplada.

atividade ela realiza? Tais perguntas acabam sendo suscitadas pelo trabalho realizado nos primeiros minutos de enunciação fílmica.

Há, ainda, diversos momentos em que o diretor adota o *primeiro plano*⁸³, culminando, em alguns casos, nos chamados *closes*. Tais procedimentos, notadamente, trazem consigo uma aproximação da entrevistada. Isso acaba sendo importante, pois evidencia o caráter performático existente em suas falas. A fotografia, por sua vez, adota uma granulação intensa nas tomadas em *preto e branco*, como na cena citada no parágrafo anterior, em que se alternam com o *colorido*. Geralmente, o p&b objetiva ilustrar aspectos memorialísticos e estados psicológicos da personagem.

A trilha musical⁸⁴, por seu turno, foi organizada visando “carregar” pateticamente a trajetória conduzida por Prado. Nesse aspecto, é pertinente chamar a atenção para a música que introduz e conclui o documentário, uma vez que ela pode proporcionar no espectador uma espécie de inquietude, pois é organizada com acordes que se assemelham àqueles usados em rituais tribais. De alguma forma, nos parece que tal música, posicionada no *exórdio*, visa estabelecer um diálogo com a entrevistada – singular como a composição sonora. Ela retorna no *epílogo* para, de alguma forma, confirmar a jornada *sui generis* percorrida pelo documentarista e, conseqüentemente, pelo espectador. É possível perceber, ainda, diversas incursões de música clássica, nas quais parece haver a busca de um lirismo. É curiosa a cena em que o diretor registra, em câmera lenta, os detritos sendo espalhados pelo vento. Essa cena é amparada por uma música erudita, havendo, nesse sentido, uma construção antitética.

Diante de todos os aspectos destacados anteriormente, é factível observar que além do supramencionado *éthos* de generoso, Marcos Prado constrói para si uma imagem de refinamento e de alguém que se inscreve em uma posição de vanguarda, pois seu documentário adota um *modus operandi* no qual há elementos poéticos e performáticos. Aliado a isso, percebe-se a tentativa de lidar com uma temática, propiciadora de leituras vitimistas e apelativas, sem recorrer a explícitas estereotipizações. Em suma, nos parece que Marcos Prado tentou extrair poesia de um contexto que se mostra estranho a ela.

83 “O primeiro plano é um dos termos da escala dos planos, que corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 241).

84 A trilha sonora ficou a cargo do instrumentista pernambucano Décio Rocha.

Além disso, *Estamira* constrói para si imagens⁸⁵ sobre as quais teceremos considerações nas próximas linhas, de modo a destacar as supramencionadas *performances*. Façamos, antes, uma ressalva acerca de um importante ponto. Os excertos concernentes às falas da personagem serão reproduzidos com todas as idiossincrasias e inadequações em relação à norma padrão. Parece-nos importante manter a coloquialidade, uma vez que as falas serão analisadas a partir de recortes e a tentativa de preservar certa expressividade da personagem buscará dirimir os efeitos de uma análise, inevitavelmente, fragmentada.

4.1.1 – PERFORMANCE XAMANÍSTICA/EDUCATIVA

Cientes da existência de uma substancial diferença entre os dois itens lexicais nomeadores do presente tópico, escolhemos correr o risco ao adotar essa titulação, pois nas falas de *Estamira*, o misticismo e o tom “pedagógico” se imiscuem. Após o prólogo – caminho percorrido pela personagem até o lixão Jardim Gramacho –, o documentário traz algumas falas nas quais se percebe, além de um caráter identitário, a construção de uma imagem que evoca uma espécie de liderança espiritual. Vejamos o que ela diz:

A minha missão, além de eu ser a *Estamira*, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja mentira... Seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem. Os inocentes. Não existe inocente. Não tem mais inocente. Não tem. Tem esperto ao contrário. (PRADO, 2006).

Você é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. É cegaram o cérebro. O gravador sanguíneo de vocês. E o meu eles não conseguiram porque eu tô formato gente, carne, sangue, formato homem par, eles não conseguiram. A bronca deles é essa, do trocadilo, do trocadilo! (ibid.)

Quem é *Estamira*? Não sabemos se essa pergunta foi feita para a personagem, uma vez que Marcos Prado adota como estratégia o apagamento de sua voz. Porém, esses dois fragmentos, de alguma forma, respondem a esse questionamento. Neles, ela “disserta” a respeito de sua missão e ainda constrói para si um *éthos* que a separa do restante das pessoas. Aqui, o diretor adota algumas estratégias filmicas que pontuam toda a produção: a utilização do primeiro plano e o uso da voz de *Estamira* mediante o recurso da *voz over*. O antecampo se

85 Sempre que lidarmos com as performances produzidas por *Estamira*, partiremos do princípio de que elas são, em geral, uma tentativa de construção da imagem de si. Em suma: a performatividade e o *éthos* são, a nosso ver, indissociáveis.

mostra presente, sendo explicitado quando ela fala sobre o tal *trocadilo* e aponta para a câmera. O *close* também se faz notar, no momento em que, por exemplo, alguém joga água sobre ela. Todos esses recursos parecem ser convenientes, pois evocam uma proximidade da entrevistada com o espectador, criando algum tipo de identificação. A teórica Mariana Baltar faz interessantes observações a esse respeito:

A maneira como a câmera invade a geografia do corpo e da vida de Estamira, com quadros que quase penetram na pele de tão próximos, reitera, a um só tempo, a sensação de proximidade e presença do diretor e do aparato filmico como instâncias mediadoras do olhar público sobre a personagem (2010, p. 230).

Como, a partir da observação antecedente, não pensar em um processo de negociação de distâncias, uma vez que esse “arqueolhar” da câmera estabelece um claro encurtamento espacial? A nosso ver, Marcos Prado parece construir um cenário tido como propício para a recepção das elucubrações cometidas por sua personagem, ao mesmo tempo em que ele favorece a construção das *performances*.

No que diz respeito às *performances educativas*, Cláudio Bezerra (2014) levanta pontos pertinentes ao dizer que elas “são marcadas pela simplicidade dos gestos, pela delicadeza no modo de ser e de se comportar, ou de receber com alegria e oferecer com generosidade o que se tem” (p. 116). Percebe-se, claramente, certa incongruência da observação de Bezerra e sua aplicabilidade em relação às falas de Estamira, uma vez que a delicadeza e alegria acabam não se fazendo notar. O autor ainda complementa:

No geral, são *performances* abertas ao diálogo, a uma boa conversa, de quem se comporta com despreendimento, um desapego de si e um interesse para com o outro quase como uma obstinação, mas não por vaidade. De maneira involuntária, são também *performances* marcadas por um desejo de ensinar, mas sem o tom acentuadamente professoral e arrogante de quem sabe tudo (ibidem).

No trecho em destaque, alguns pontos estão de acordo com a performance construída por Estamira, uma vez que ela não se mostra vaidosa, além de apresentar um explícito interesse em “revelar a verdade”. Contudo, e isso poderá ser percebido ao longo do documentário, ela não possibilita uma abertura ao diálogo. Isso fica evidenciado em momentos de grande tensão nos quais ela briga com seu filho mais velho e com seu neto. Ao apontar algumas contradições entre a definição de *performance educativa* e sua aplicabilidade no documentário, buscamos justificar a escolha do título nomeador desse tópico, uma vez que ao caráter “pedagógico” se soma aquilo que Bezerra chama de *performance xamanística*. Segundo Bezerra, o xamã é aquele “que está excitado, comovido ou elevado (...). como

‘mestre dos espíritos’, o xamã é um meio pelo qual o homem pode chegar a Deus” (2014, p. 89). O teórico aprofunda a sua análise:

Além de ter a competência de curar, como os médicos, e de operar milagres, como os magos, o xamã pode ser também guia espiritual, sacerdote, místico e poeta, responsável pela manutenção dos mitos e das lendas de sua comunidade, graças ao seu desempenho como narrado. O corpo é o principal instrumento de trabalho do xamã, ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua experiência; ele sofre e também pratica a ação (2014, p. 90).

A junção dos dois conceitos propostos por Bezerra deu origem à performance construída por Estamira, embora possamos afirmar que elementos do xamanismo se encontram mais fortemente presentes. Logo após enunciar acerca do *trocadilo*, Estamira afirma que mesmo sendo idosa e frágil consegue resistir aos ataques dele. A pergunta a ser feita é: O que seria esse *trocadilo*? Estamira, nesse início de projeção, ainda não responde, mas indica o que ele faz: “mentir pros homem, seduzir os homem, cegar os homem, seduzir os homens, incentivar os homem e depois jogar no abismo (...). Foi isso que ele fez” (PRADO, 2006). Para essas falas, o primeiro plano volta a aparecer, o que denota uma forma de chamar a atenção para elas. O diretor, sujeito enunciator/comunicante, parece perceber a importância do que está sendo dito. Interessante pensar na existência de um tom desafiador, por meio do qual ela esclarece que a revelação da verdade ocorre mediante o desmascaramento das ações cometidas pelo tal *trocadilo*.

Pensando no tom desafiador, citado anteriormente, percebe-se uma relação com aquilo que Cláudio Bezerra (2014) nomeia de *performance provocadora*, que, segundo ele, se subdivide em dois tipos: *provocação individual*, quando o *ator social* se dirige diretamente e de forma hostil para o documentarista e *provocação social* – “Em vez de provocar o receptor, a personagem agride a sociedade, problematiza aspectos da realidade social ou de comportamento” (p. 99). Estamira parece se enquadrar no segundo tipo, apesar do primeiro tipo aparecer no único momento em que ela dá uma bronca em Marcos Prado por ele desconhecer um determinado conceito.

Pode se notar um caráter apocalíptico na fala de Estamira. O lixão Jardim Gramacho é passível de ser interpretado como sendo a ilha de *Patmos*⁸⁶ às avessas. A diferença, em relação ao texto bíblico, é que, diferentemente de São João, Estamira se posiciona como centro salvífico. A imagem que ela cria para si é de alguém que detém todas as respostas, o que se verifica no seguinte recorte:

⁸⁶ Local de exílio do evangelista São João e que, segundo a tradição católica, foi onde ele escreveu o livro de Apocalipse.

E antes de eu nascer, eu já sabia de tudo! Antes de eu estar com carne e sangue, é claro, se eu sou à beira do mundo. Eu sou Estamira. Eu sou a beira, eu tô lá, eu tô cá, eu tô em tudo quanto é lugar! E todos dependem de mim! Todos dependem de Estamira! . (PRADO, 2006).

Interessante notar que a linguagem cinematográfica, na primeira metade da projeção e no epílogo, procura emular a crença que Estamira possuía a respeito de sua transcendência e onipresença. Há todo um jogo de construção de metáforas visuais, nas quais a protagonista se posiciona como uma “força da natureza”. Uma cena sintomática é aquela em que ela relata ao diretor uma briga travada junto ao “pai astral”. O resultado desse embate, segundo nossa personagem, foi uma tempestade registrada pela câmera.

Elementos naturais são constantemente registrados pelas lentes de Marcos Prado. Os que se mostram mais recorrentes são o *fogo* e a *água*. Estamira seria uma espécie de “meta elemento”, ou seja, aquele que organiza todos os outros. Mariana Baltar observa a construção de um vínculo entre Estamira e a imagem de relâmpago, ao mesmo tempo em que sua voz se associa ao som de uma tempestade. A autora afirma que “tais imagens e, sobretudo, tais sons marcam um efeito simbolicamente exacerbado de presentificação da força explosiva da personalidade de Estamira” (BALTAR, 2010, p. 230). O que se mostra notável é o fato de que os “delírios” construídos por sua personagem são registrados pelo documentarista sem qualquer tipo de intervenção ou juízo de valor. Marcos Prado poderia intervir nessas reflexões, mas, ao contrário, ele cria um amplo espaço de inscrição no qual a retratada pôde criar sua *auto-mise-en-scène*. A presença do documentarista – conforme reiterado diversas vezes em nosso texto – se mostra a partir da utilização da linguagem cinematográfica, que propicia a construção das diversas metáforas visuais empregadas.

Há outra questão que se mostra curiosa. É sabido que os documentários brasileiros dos anos 1950 a 1970 são marcadamente “expositivos”, havendo uma predominância na utilização da *voz over*. Em *Estamira*, Marcos Prado subverte essa lógica fazendo com que a voz de Estamira exerça a função de cobertura das imagens registradas pela câmera. Isso ocorre em diversos momentos. A seguinte fala é um exemplo desse tipo de recurso. Chamamos a atenção, ainda, para um aspecto interessante da *performance educativa/xamanística*. Ela problematiza acerca das condições inferiores das pessoas que trabalham no *lixão*. O curioso é que ela parte de um microcosmo para, em seguida, discutir relações trabalhistas.

Isso aqui [se referindo ao Lixão] é um disfarce de escravo. Escravo disfarçado de liberto, de libertado. Olha, a Isabel, ela soltou eles né? E não deu emprego pros escravos, passam fome, comem qualquer coisa, igual aos animais e não têm educação. É então... É muito triste. Foi combinado: alimentai-vos o corpo com o

suor do próprio rosto. Não foi com sacrifício! Sacrifício é uma coisa. Agora, trabalhar é outra coisa. Absoluto! Absoluto! Eu, Estamira, que vos digo ao mundo inteiro. A todos! Trabalhar. Não sacrificar. (PRADO, 2006).

Há dois pontos relevantes a ser destacados a partir da fala antecedente: Em primeiro lugar, a enunciação construída por Estamira revela seu caráter xamanístico. A utilização da segunda pessoa do plural (*alimentai-vos; vos digo*) é uma marca de *discurso religioso*. Não se trata, aqui, de uma mera observação, mas de algo que é revelado por uma autoridade espiritual, pelo menos essa é a imagem projetada por Estamira, naquilo que Dominique Maingueneau (2011) chama de *éthos dito*.

Antes de prosseguir, nos parece interessante abrir um parêntesis para problematizar o postulado de Maingueneau (2011), que define o *éthos dito* como sendo fruto de uma evocação da enunciação por parte do enunciador. Estamira, em grande parte de suas falas, cria esse tipo de imagem e o último excerto – “Eu, Estamira, que vos digo ao mundo inteiro” – evidencia esse caráter. É válido pensar, ainda, no funcionamento do *éthos efetivo*, pois segundo o filósofo francês, ele se constrói a partir da interação de duas instâncias: *éthos pré-discursivo*⁸⁷ e *éthos discursivo* – formado pelo supramencionado *éthos dito* e *éthos mostrado*.

Alinhavando todos os conceitos definidos no parágrafo anterior, podemos afirmar que, em *Estamira*, há uma grande distância entre o *éthos dito* e o *éthos mostrado*, ou seja, aquilo que é projetado e enunciado pela entrevistada, ao ser inserido no jogo de imagens proposto por Maingueneau, tende a se dissolver. O público sabe⁸⁸, de antemão, que a personagem do documentário é uma catadora de papel que sofre de distúrbios psicológicos. A partir disso, há uma grande distância entre o que ela “ensina” e o que é apreendido pelo público, cabendo ao documentarista propiciar um espaço de relevância desse dizer.

Fizemos essa digressão para destacar o segundo ponto do último excerto recortado do documentário. Quando se fala em criação de um espaço, o que se quer dizer é que o documentarista pode buscar uma legitimação do dizer de seu entrevistado. Fazendo uma analogia com o cineasta Eduardo Coutinho, é factível notar que o *ator social* é legitimado a partir da escuta. O que mais importa para esse cineasta é ouvir o que está sendo dito, sem fazer, com isso, qualquer tipo de juízo de valor. Em *Estamira*, Marcos Prado legitima sua personagem mediante a utilização da linguagem cinematográfica. Na cena destacada anteriormente, por exemplo, ele utiliza a fala da entrevistada como *voz over* e constrói um paralelismo visual. Enquanto ela fala de questões relacionadas ao trabalho, a câmera de Prado

87 Nomeado por Ruth Amossy (2013) de *éthos institucional*, sendo, fundamentalmente, construído pela doxa.

88 A partir do *éthos* prévio.

registra a dura rotina de trabalho dos catadores de papel. Nesse sentido, pode-se perceber que as dificuldades expressadas na fala de Estamira encontram ressonância nas imagens projetadas.

4.1.2 – PERFORMANCE ENCOLERIZADA

Uma das características principais do documentário *Estamira* gira em torno do caráter multiperformático apresentado por sua personagem. Apesar dessa constatação, é inegável que as *performances encolerizadas* ocupam, aqui, um papel proeminente. É notório o fato de que tais performances originam momentos de grande tensão, nos quais há um substancial *índice de indeterminação na tomada*, que, de certa forma, é preservado por Marcos Prado no trabalho de montagem.

Nas *performances xamanísticas/educativas* há a sinalização de uma acentuada insatisfação sentida por Estamira. Porém, os alvos desse descontentamento são elucidados nos momentos em que a entrevistada expressa, de forma “nua e crua” a cólera. De acordo com Michel Meyer (2000), “a cólera é um brado contra a diferença imposta, injusta ou como tal sentida” (p. 43). Ele ainda afirma que ela “reequilibra a relação proveniente do ultraje, da afronta, do desprezo” (ibid.).

A questão que se coloca é: de que maneira essa última definição se encaixa no comportamento apresentado por Estamira? O que se pode notar é que a cólera parece dar vazão a uma tomada de consciência a respeito da situação de inferioridade social vivenciada pela personagem. Tal emoção, nas palavras de Meyer, seria um “brado” contra uma relação desigual, na qual há a percepção de que o lugar ocupado por ela na conjuntura social é inadequado e injusto. O filósofo belga, no seguinte trecho, aprofunda seus apontamentos:

A cólera é, pois, de maneira geral, um sinal de distanciamento, um aumento da diferença (que se amplificará, se necessário, por belas e apropriadas figuras de retórica), porque reflete a contrariedade. Paixão fundamental, visto que o passional é o lugar da incompatibilidade. Esperanças não realizadas, acidentes imprevistos e rupturas no curso supostamente normal das coisas suscitam o arrebatamento. Em suma, ficamos irritados com as rupturas de identidade. (2000, p. 43 e 44).

Estabelecendo uma relação do documentário com a citação anterior, nos parece conveniente refletir no quão adequado é o item lexical *ruptura*, se pensarmos na trajetória de vida de Estamira. Essa questão será mais detidamente trabalhada quando tratarmos dos processos de silenciamento e ressentimento que perpassam a vida da personagem retratada no

filme. Contudo, não se pode desconsiderar o fato de que a cólera expressada por ela – mesmo em momentos marcadamente encenados, como na cena em que Estamira, ao finalizar a briga com sua filha, olha para a câmera com um sorriso – se relaciona com uma situação de descontentamento e contrariedade. A questão fulcral, portanto, é saber quais são os principais alvos desse descontentamento. Estamira indica os três responsáveis: Deus, o marido que a abandonou e aquelas pessoas que ela chama de “espertas ao contrário”. A seguinte citação sinaliza a cólera em relação ao primeiro alvo:

Jesus correu e escondeu inté desde antes de nascer. O Jesus que eu conheço como Jesus, filho de Maria, filho de Israel, filho de rua. E eu já tive dó de Jesus, agora não tenho mais dó. Não tenho mais dó de Jesus mais não. Eu já tive dó de escravo, não tenho mais dó de escravo também não. Se eu sou atarantada por Jesus. Me chamam de Jesus, me chama de sangue de barata, me chamam de sangue de Cazuzza, me chamam de Maria, que é a mãe de Jesus. Que Deus é esse? Que Jesus é esse? Que é isso? (PRADO, 2006).

A declaração destacada demonstra o primeiro momento de exaltação expressado por Estamira. Interessante frisar que, novamente, a fala é utilizada como *voz over*; porém, aqui, não há marcas de serenidade encontradas nas *performances educativas/xamanísticas*. Ao contrário, o tom de voz empregado por ela evidencia⁸⁹ um caráter enfático e prenunciador de cólera. Algumas passagens externadas são de difícil compreensão, porém, o âmago do último excerto gira em torno de uma crítica ao conceito de Deus. Ao longo do documentário, é revelado para o público que Estamira era uma cristã fervorosa. De alguma forma, a fé se esvaziou e o que restou parece ter sido um sentimento de ódio contra a divindade. Aparentemente, esse sentimento está atrelado ao distúrbio psicológico do qual ela é detentora. Porém, vale lembrar que esses distúrbios podem ter relação com os sofrimentos e perdas pelas quais ela foi submetida. A cólera contra Deus, de certa forma, seria fruto de diversas *rupturas identitárias*.

No próximo excerto, destacamos um vínculo imediato, suscitado pela linguagem cinematográfica, entre Estamira e o som de um trovão. Isso não é fortuito, pois se trata de uma cena na qual se configura um das performances mais encolerizadas. Vejamos o que ela fala:

Eu transbordei de raiva. Eu transbordei de ficar invisível com tanta hipocrisia, com tanta mentira, com tanto trocadilo. Eu, Estamira! As doutrina errada, trocada, ridicularizou os homem. Ridicularizou mesmo. E é isso mesmo vai me pagar, entende? Fez o homem expor ao ridículo pra eles. Fez do homem pior do que um quadрупulos. (PRADO, 2006).

⁸⁹ Na passagem em questão, como em diversas outras presentes na produção, Estamira evidencia seus sentimentos. Nesse sentido, podemos afirmar que estamos diante de exemplos notórios da manifestação do *éthos mostrado*.

Os dois fragmentos, até o momento, destacados para esse tópico evidenciam um sentimento de indignação por parte de Estamira. Nessa última fala, ela ataca as doutrinas religiosas e como, segundo a entrevistada, os preceitos oriundos destas trazem um efeito nocivo para os homens. Dois aspectos, vinculados às técnicas cinematográficas, chamam a atenção na cena em questão: O primeiro é concernente à construção metafórica que “transforma” a retratada em uma força da natureza. No momento em que ela afirma ter “transbordado de raiva”, a pós-produção lança mão de efeitos sonoros que simbolizam uma tempestade, sendo a voz de Estamira uma espécie de trovão. O segundo aspecto é sutil, mas, de certa forma, fundamental para entender a emoção expressada pela personagem. Estamos falando do enquadramento fechado nas mãos trêmulas de Estamira. Todos esses recursos, de alguma forma, dialogam com a imagem que a entrevistada procura criar para si.

Um aspecto relevante, mas ainda não ressaltado, é o fato de que, em diversos momentos, o documentário se organiza mediante o *modo observativo*. Isso ocorre, principalmente, nas cenas em que há uma interação entre Estamira e seus familiares. Vale dizer que em muitas dessas conversas, o sentimento colérico na personagem se mostra aflorado. O responsável indireto é, novamente, a figura de Deus. A primeira discussão acontece com sua filha mais velha (Carolina). Ao dizer para sua mãe que “cada um tem um ponto de vista”, ela acabou provocando uma reação desproporcional e irascível. Estamira responde: “Deixa de ser abestada! Deixa de ser otária. Jesus, nem filho... Eu não sou contra ele, pelo contrário, eu tenho dó. Eu tenho dó dele, entendeu? Eu conheço ele desde antes de nascer. Desgraça de tanta burrice!” (Prado, 2006). O segundo momento foi quando o neto – filho de Carolina – pergunta a Estamira o porquê de ela ter tanta raiva de Jesus e que se não fosse por Ele, ela não poderia ter nascido. Esse comentário provoca uma explosão colérica em Estamira, que começa a despejar uma série de palavrões para o garoto. O mesmo tipo de vocabulário chulo retorna quando seu filho – Hernani – vai até a casa de sua mãe para tentar convertê-la ao cristianismo.

É válido fazermos um adendo a respeito das cenas descritas no parágrafo anterior. Foi mencionado que elas, notadamente, foram construídas mediante o modo observacional, contudo, há uma marca de performatividade em grande parte dos proferimentos feitos pela personagem central. A cólera expressada parece querer justificar as ideias manifestadas por ela ao longo do documentário. A pergunta a se fazer é: caso não houvesse uma câmera ligada, a conduta teria sido a mesma? Apesar de ser uma questão voltada para o campo da suposição, ela não pode ser desconsiderada, pois, conforme afirmamos reiteradas vezes, a

performatividade construída pelo *ator social* está atrelada à *mise-en-scène* elaborada pelo documentarista. Outra pergunta pode ser feita: se o documentário tivesse sido dirigido por alguém que preconizasse um modo de organização diferente, como seria o comportamento de nossa personagem?

Antes de partirmos para a análise de outros proferimentos, igualmente coléricos, destaquemos, novamente, o *índice de indeterminação na tomada*. Ele parece estar intrinsecamente ligado ao tipo de performatividade discutida nesse tópico. Segundo Jean-Louis Comolli, a *auto-mise-en-scène* é uma abertura na enunciação fílmica. Ele afirma que “o sujeito da palavra filmada (...) vê-se na obrigação de inventar em campo o dispositivo de escuta que permitirá sua palavra” (2008, p. 88). Existe um vínculo entre o *índice de indeterminação* e a *auto-mise-en-scène*. Comolli, diante dessa inscrição de subjetividade na tomada, observa dois sentimentos que perpassam a atividade do *sujeito-da-câmera*: *Medo e atração*.

O que talvez seja específico no procedimento do documentário é que ele supõe um **não controle** daquilo que o constitui: a relação com o outro. Essa posição frágil parece ir de encontro à noção de *mise-en-scène*. No entanto, é essa contradição que finda a nossa prática. Abordar a questão desse outro sob o ângulo do **medo** que temos dele é justamente significar o contrário: o **desejo** (de uns e do outro). (Ibid. Grifo nosso).

É possível perceber que Comolli observa a existência de uma dobra no efeito de contradição. O que parece haver, aqui, é a formação de dois pares, em princípio antagônicos: *mise-en-scène* x *auto-mise-en-scène* e *medo* x *desejo*. No documentário problematizado em nosso texto, essa relação se mostra evidenciada, pois uma personagem como *Estamira* traz consigo uma alta carga de incertezas. Nesse sentido, ao invés de pensar as duas duplas como sendo antitéticas, na enunciação fílmica, elas acabam formando um *continuum*. Nos momentos coléricos, principalmente mediante a interação entre nossa personagem e seus familiares, há uma acentuada carga de tensão, na qual Marcos Prado parece ter enfrentado os efeitos oriundos da necessidade de filmar imiscuída em uma espécie de devir do imponderável.

Comolli, no próximo excerto, observa outra dualidade: “Há um movimento “positivo” no documentário, que é: nós gostamos do outro que filmamos, e, portanto, está tudo bem. Tentemos partir da ideia contrária: os outros são difíceis de apreender, portanto, é preciso filmá-los” (ibidem). De alguma forma, essa fala estabelece um diálogo com aquilo que foi destacado no início de nosso texto, quando Eduardo Coutinho manifesta, em conversa com o

também documentarista Carlos Nader, a existência de uma distância entre o *sujeito-da-câmera* e o *ator social*. Nesse sentido, Estamira se enquadra no perfil de alguém difícil de ser apreendida. O sujeito Marcos Prado não sofre de distúrbios psicológicos, não trabalha catando lixo e tampouco é mulher. Ora, essa ausência de pontos de convergência pode suscitar o seguinte questionamento: Por que, então, escolher uma personagem completamente alheia à trajetória de vida do diretor? Comolli, a nosso ver, responderia a essa questão afirmando que é essa inadequação que justifica tal escolha, cabendo, portanto, ao diretor criar mecanismos de identificação com seu entrevistado.

Retomando a análise das *performances encolerizadas*, o próximo proferimento traz novamente uma mensagem de teor explosivo. É uma fala que, ao contrário das destacadas anteriormente, aponta para uma vivência pessoal. As outras citações trazem consigo uma espécie de “cólera filosófica”. No próximo excerto, o caráter filósofo cede lugar para o afloramento de um descontrole emocional.

Trocadilo safado, canalha, assaltante de poder, manjado, desmascarado. Me trata com meu trato que eu te trato! Me trata com meu trato que eu te devolvo o teu trato. E faço questão de devolver em triplo. Onde já se viu uma coisa dessa? A pessoa não pode andar nem na rua que mora! Nem trabalhar dentro de casa! E nem em trabalho nenhum! Aonde já se viu? (PRADO, 2006).

Um proeminente aspecto a ser destacado é o fato de que as falas de Estamira trazem consigo um teor filosófico e existencial. Ela critica, de forma contundente, o culto a Deus e como essa crença se apresenta nociva para as pessoas. A *performance educativa/xamanística* se manifesta mediante a tentativa de criação para si de uma imagem de profetiza e de conselheira. Nesses proferimentos, há um caráter, de certa forma, mais sereno. Ao contrário, nas *performances* motivadas pela cólera, o que se nota é um teor explícito de denúncia frente a um estado de coisas que se mostra opressor. A imagem que ela cria para si, nesses momentos, é de justiceira social. Percebe-se, aqui, uma inscrição do passado traumatizante em sua fala. Enquanto ela falava como uma líder espiritual, é notório um caráter de impessoalidade e de, por incrível que pareça, certo formalismo, como, por exemplo, o uso, já comentado, da segunda pessoa do plural. Na expressão da emoção da cólera, a experiência concreta de vida parece se fazer mais presente em sua fala.

É nesse sentido que destacamos essa retomada do passado presente no último excerto. Quando ela denuncia a impossibilidade de as pessoas saírem nas ruas, há uma tácita alusão a uma experiência traumatizante. Aspectos da vida de Estamira serão mais detalhadamente abordados a partir da problematização a respeito das *performances melodramáticas*. Contudo,

é válido discorrer a respeito da supramencionada experiência, pois ela parece ser fulcral para a construção da identidade de nossa personagem. Carolina – sua filha mais velha – nos revela que sua mãe sofreu um estupro quando voltava de um bar. Durante o ataque, Estamira implorava para o homem parar e clamava por Deus. O criminoso, em contrapartida, tripudiava fazendo escárnio contra a figura divina. De alguma forma, esse acontecimento parece ter relação com a revolta e indignação expressadas por ela.

O documentário seria, portanto, um veículo pelo qual a voz dos sujeitos singulares poderia ser escutada? Ele funcionaria, desta feita, como um potencial propiciador de um tipo de acerto de contas? Utilizando o trabalho do sujeito Marcos Prado como base, é possível afirmar que sua *mise-en-scène* propicia essa linha de raciocínio. Contudo, outra questão pode ser colocada: Estamira é, de fato, aquela *persona* que está sendo apreendida pela câmera? Até que ponto a construção de várias performances ficcionalizou a trajetória de vida narrada por Prado? André Brasil (2011, p. 10) afirma que a performance é um “processo de alienação: momento em que me alieno de mim mesmo, tornando-me outro. Ele é, precisamente, o encontro do ser com aquilo que o ultrapassa” (p. 10). Nesse sentido, é possível dizer que a performance carrega consigo um efeito catártico.

A afirmação antecedente é interessante no sentido de que não parece ser pertinente buscar as verdades relatadas por Estamira, mas, ao contrário, o ponto nevrálgico gira em torno do entendimento de como a enunciação fílmica cria um espaço no qual a entrevistada consegue performar a si mesma. Com isso, Brasil (2013) observa que “o filme não resulta, então, do gesto soberano do diretor, mas daquilo que no diálogo nos desconcerta: ao outro filmado interessa, como a nós, o problema da imagem, da reflexividade e da crítica” (p. 584). A conclusão a ser tirada, mediante o que foi dissertado até o momento, é que a problematização da personagem do documentário talvez não possa partir de uma busca pela veracidade⁹⁰ dos relatos. Eduardo Coutinho evidencia essa “despreocupação”, por exemplo, em “Edifício Master” na entrevista concedida pela garota de programa Alessandra. O ponto central de seu depoimento acontece no epílogo da interação, quando ela afirma ser uma mentirosa contumaz. Pode-se pensar que essa revelação comprometeria a “qualidade” do diálogo travado entre os dois. Ao contrário, o que nos parece é que a possibilidade de ficcionalizar sua vida – criada por uma *mise-en-scène* que prima pela retirada estética – acaba

90 Em documentários organizados para fins pedagógicos e que miram o seu olhar para questões históricas e biográficas, a busca pela veracidade exerce uma posição mais destacada do que em produções performáticas. A razão disso é que essas se voltam para problematizar determinados comportamentos gerados pela enunciação fílmica.

sendo fundamental para a construção de uma imagem. Seria uma convocação à existência do sujeito do discurso fílmico documental. Cláudio Bezerra oferece uma interessante análise para o comportamento de Alessandra:

Alessandra é o protótipo da personagem falsária de que fala Deleuze (1990), que está sempre atravessando as fronteiras entre o real e a ficção, porque inventa quando é real e torna-se mais real quanto mais inventa. É sua capacidade criadora de fabular, de colocar a palavra em ato, explorando ao limite a “potência do falso”, que a caracteriza. (2014, p. 114).

Alinhando as ideias, podemos observar um ponto de convergência existente entre Alessandra e Estamira: a “capacidade criadora de fabular”. A diferença é que, na personagem do filme de Coutinho, há o benefício da dúvida. Em Estamira, doravante, existem proferimentos que são notadamente imaginativos. É sabido, por exemplo, que ela não é uma profetiza ou alguém que tem o controle sobre a natureza, mas isso, de certo modo, pouco importa. O que parece ser interessante é perceber como o documentarista discursiviza as performances construídas por ela. A linguagem cinematográfica pode contribuir para referendar aquilo que está sendo narrado. Conforme afirmamos reiteradas vezes, “Estamira” poderia ter incorrido em uma narrativa estereotipada calcada no lugar comum. Ao contrário, pode-se afirmar que Marcos Prado objetivou organizar uma *mise-en-scène* que procura, ao mesmo tempo, legitimar o dizer de sua entrevistada e aproximá-la do público. É inegável que se trata de uma tarefa complexa, principalmente nos momentos em que a *performance encolerizada* emerge. As falas, oriundas desses momentos, possuem um grande potencial de distanciamento. Como, por exemplo:

Não adianta! Ninguém, nada vai mudar o meu ser! Eu sou Estamira, aqui, ali, lá nos infernos, nos infernos, no céu, no caralho, em tudo quanto é lugar! Não adianta! Quanto mais essa desgraça, esses piolhos de terra suja amaldiçoada, excomungada, que renegou o homem como único condicional, mais ruim eu fico, mais pior eu sou! Perversa eu não sou, mas ruim eu sou! E não adianta. (PRADO, 2006).

Como aproximar o público de uma entrevistada que apresenta esse tipo de proferimento? Como dirimir retoricamente o distanciamento existente entre os sujeitos do discurso fílmico? A resposta para esses questionamento foi fornecida ao longo do presente texto: a *mise-en-scène*. Em *Estamira*, é notória a contribuição fornecida pela linguagem cinematográfica para a construção da imagem da protagonista. Nas *performances xamanísticas* e *encolerizadas*, a montagem procura metaforizar as falas da entrevistada relacionando-as com forças naturais, como, por exemplo, tempestade, relâmpago, trovão, fogo e água. Para as *performances melodramáticas*, a serem tratadas no próximo tópico, o que se faz é uma inserção de imagens de arquivo, juntamente com utilização de *feedbacks*. Podemos

inferir que o objetivo almejado, portanto, foi estabelecer um paralelismo visual e sonoro com o que estava sendo proferido por Estamira. A partir daí, mediante um recurso patêmico, houve uma abertura para a tentativa de efetuar uma retomada no processo de diminuição das distâncias.

4.1.3 – PERFORMANCE MELODRAMÁTICA

O primeiro momento de interação na qual Estamira direciona o seu olhar diretamente para a câmera acontece aos dezoito minutos de projeção. A maneira como Marcos Prado conduz a cena é interessante, pois a retratada surge em uma posição que indica ao espectador o processo de desenvolvimento de algum tipo de oração. Ao longo do documentário, essa impressão se esvai, pois, conforme afirmamos reiteradas vezes, Estamira constrói para si a imagem de alguém que se mostra cética no que diz respeito à religião. Nessa interação, o tom adotado em sua fala traz consigo uma melancolia suscitada por uma espécie de saudosismo. Vejamos o que ela fala:

E aí então, sabe o que aconteceu? Eles levaram o meu pai no 43 [1943], aí nunca mais meu pai voltou. Entendeu? Meu pai chamava eu de tanto nomezinho. Chamava eu duns nome engraçado: merdinha, neném, fiinha do pai. Tem nada, não. É comigo. Aí então depois, sabe o que eles falaram? Depois eles falaram que meu pai morreu. Aí então, minha mãe ficou pra cima e pra baixo comigo, pra cima e pra baixo comigo. Judiação, não é? Coitada da minha mãe, mais perturbada do que eu. (PRADO, 2006).

O que se revela pertinente nessa cena é a forma pela qual Estamira constrói a sua *performance*. Na medida em que a história vai sendo narrada, ela a costura com várias pausas que evidenciam um caráter emotivo. Após um longo prólogo construído mediante diversos recursos estilizados, tais como fotografia granulada, trilha sonora marcante e utilização do preto e branco, a produção adota um tipo de *mise-en-scène* que dialoga com diversos documentários⁹¹ fundamentados a partir da interação entre *sujeito-da-câmera* e *ator social*. É fato que, no decorrer da projeção, o diretor utiliza alguns elementos que particularizam sua obra, como *voz over* do entrevistado e inserção de imagens que constroem metáforas narrativas. Contudo, o trecho supramencionado se configura como o momento em que o diretor explicita o gênero fílmico para o espectador.

91 No segundo capítulo, citamos uma série de documentários voltados para esse tipo de enunciação. Um exemplo interessante a ser destacado é o trabalho conduzido por Claude Lanzmann em *Shoah*.

O excerto destacado evidencia uma trajetória de vida que, desde a tenra idade, se caracteriza por lutas, perdas e sofrimentos. Estamira nos informa o ano de seu nascimento – 1941 –, dois anos depois seu pai morre e ela acaba tendo que lidar com a experiência do luto. Há um tom carinhoso na fala de Estamira em relação ao pai e isso se evidencia a partir da rememoração dos adjetivos flexionados no diminutivo. A *performance melodramática*, em Estamira, se inicia, portanto, a partir da narrativa de perda. Sobre esse tipo de enunciação, Cláudio Bezerra tece pertinentes comentários:

As *performances melodramáticas*, por excelência, apresentam uma história de abandono, violência, traição ou trauma que deixa marcas profundas. Essa dor persistente muitas vezes leva às lágrimas e envolve um grau considerável de tensão tanto para o *performer-personagem* como para mim, espectador interagente, provocada pelo modo de narrar, pela coisa narrada ou pela combinação de conteúdo e narração. (2014, p. 126).

O trecho anterior possui uma relação intrínseca com a trajetória de Estamira, uma vez que em sua vida perpassaram as quatro palavras-chave destacadas pelo autor: abandono, violência, traição e trauma. A primeira delas é consequência de dois relacionamentos amorosos que se mostraram turbulentos. A próxima fala a ser destacada foi motivada pela lembrança dos fracassos amorosos e se configura como um dos momentos mais melancólicos do documentário:

Eu te amo, mas você é indigno, incompetente e eu não te quero nunca mais. Eu lamento... Eu te amava... Eu te queria..., mas você é indigno, incompetente, otário, pior do que um porco sujo. Advirta-se, faça um bom prato, deixa-me! Eu prefiro o desprezo. Anda-se! Nunca mais encostarás em mim! (PRADO, 2006).

Duas são as marcas mais notórias encontradas na supracitada passagem: ressentimento e melancolia. A respeito do primeiro, discorreremos *a posteriori*. No que concerne ao tom melancólico, é interessante notar a maneira pela qual Estamira enuncia seu sofrimento. A cena se inicia com a personagem cantando uma canção que se mostra ininteligível. Por conseguinte, parece haver, aqui, uma espécie de enunciação poética, que incorre mediante a escolha lexical e pela entonação adotada por Estamira. Trata-se de uma cena marcadamente performática. A *auto-mise-en-scène* acontece de uma forma significativa, pois, em alguma medida, Estamira parece ignorar a câmera. Nesse sentido, é possível afirmar que Marcos Prado possibilitou à sua entrevistada um espaço de inscrição em que foi possibilitado a ela, de alguma maneira, expurgar um sentimento de dor. Pode-se afirmar que, nesse trecho, Estamira busca performar a sua melancolia, criando para si uma imagem que visa sensibilizar o interlocutor.

Outra questão interessante na cena é a utilização das imagens de arquivo. No momento em que ela inicia sua fala, o diretor insere uma fotografia que mostra Estamira junto com seu ex-marido. A foto em questão traduz uma felicidade e uma espécie de cumplicidade que contrasta com o sofrimento registrado pela câmera. É possível afirmar que o diretor objetivou construir uma relação antagônica entre aquilo que foi apreendido pela câmera e o que foi inserido na pós-produção. As imagens de arquivo, conforme afirmamos anteriormente, são utilizadas, principalmente, nos momentos em que o documentário adota um tom melancólico.

Diante do que foi dissertado, façamos uma digressão para traçar, de forma, resumida, a trajetória de sofrimentos amorosos vivida por Estamira. Rolando Barthes em seus “Fragmentos de um discurso amoroso” lida com o conceito da “catástrofe”. Ele afirma que a catástrofe é uma “crise violenta no curso do qual o sujeito, experimentando a situação amorosa como um impasse definitivo, uma armadilha da qual não poderá jamais sair, se vê fadado a uma destruição total de si mesmo” (2007, p. 49). O autor complementa sua ideia postulando que “a catástrofe amorosa é talvez próxima daquilo que foi chamado, no campo psíquico, uma situação extrema” (2007, p. 50). Há, para Barthes, um estado de perdição mediante a impossibilidade de alcançar uma recuperação. Como relacionar tais ideias com a trajetória de vida de nossa personagem? Uma fala proferida na reta final da produção parece ter relação com o que foi afirmado pelo teórico francês. Estamira diz: “A minha depressão é imensa. A minha depressão não tem cura”. (PRADO, 2006). Qual a razão para ela se sentir dessa forma?

O divisor de águas da vida de Estamira, conforme ela nos relata, foi a morte de seu pai, uma vez que, a partir disso, sua mãe teve que “perambular” em busca de um rumo. Ainda jovem, ela foi reiteradas vezes abusada por seu avô, que acabou levando-a para um bordel no estado de Goiás. Em meio a um processo forçado de prostituição, ela conhece Miguel Antônio – pai de Hernani – que a retira desse local. Os dois iniciam um relacionamento que é interrompido em função da violência do companheiro e dos inúmeros casos de infidelidade. Estamira o abandona e vai morar, junto com Hernani, em Brasília, na casa de uma tia. Na capital federal, ela conhece o pai de Carolina, com quem viveu por doze anos. Porém, o desfecho do relacionamento se deu por motivos similares ao que ocorreu com o pai de Hernani.

É interessante pensar na relação de Estamira com seus filhos, com destaque para as interações registradas entre ela e Hernani, que professa a fé cristã – combatida inúmeras vezes

por sua mãe. A questão do abandono também acontece em relação a esse filho, pois ele tentou levar Estamira, à força, para uma instituição psiquiátrica. Vejamos o que ela diz sobre isso:

A desgraçada da família Itália, juntamente com aquele meu filho, me pegaram aqui dentro, como se eu fosse uma fera, um monstro algemado. E aquele meu filho ficou contaminado pela terra suja, pelo baixo nível, pelo insignificante, parecendo um palhaço lá, lá dentro do hospital. A coisa mais ridícula. (PRADO, 2006).

A questão do hospital psiquiátrico é importante, pois Estamira acabou vivenciando, por pouco tempo, uma experiência que sua mãe acabou sendo obrigada a enfrentar. É que ela foi forçada, pelo pai de Carolina, a internar sua mãe no manicômio Pedro II, localizado no bairro Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Quem nos revela esse fato é sua filha. Marcos Prado adota dois recursos para ilustrar os acontecimentos narrados: a reencenação, no sentido de que ele refaz o trajeto percorrido até o hospital e a utilização de imagens de arquivo que evidenciam as precárias condições daquele ambiente. As fotos mostradas datam de 1970. Tais estratégias filmicas contribuem para patemizar o documentário. Por conseguinte, Carolina nos informa que jamais quis internar Estamira, por ter presenciado o sofrimento e remorso experimentados por ela. Há um caráter melancólico na fala de Estamira, quando ela fala de sua mãe: “Engraçado... Eu não sei se é por incrível que pareça a palavra certa, mas o que eu mais sinto falta na minha vida é da minha mãe. O que eu mais lembro na minha vida, minuto a minuto, é a minha mãe” (ibid.).

Há, ainda, outra questão familiar na vida de Estamira que se revela traumática. Sua filha mais nova – Maria Rita –, cujo pai não nos é revelado, foi enviada, por intermédio de Hernani, para viver com uma mãe adotiva. O documentário não revela como foi o reencontro das duas, mas é interessante perceber o tipo de interação construída por elas, pois a relação performada diante das câmeras se revela afetuosa e amorosa.

Um ponto que se revela pertinente é a condição psicológica de Estamira, pois ela parece se ressentir de sua fragilidade. Em uma cena marcadamente melodramática, Estamira lê o atestado médico que evidencia a sua doença: *quadro psicótico de evolução crônica*. A estratégia adotada por Marcos Prado emula o sentimento expressado por sua entrevistada, pois ele utiliza uma trilha sonora que busca traduzir o clima de tristeza, além de lançar mão da recorrente fotografia em preto e branco. A seguinte fala evidencia o caráter emotivo e cria para Estamira uma imagem de vítima e sofredora das vicissitudes impostas pela vida. “Ai, ai! Como é que a vida é dura né gente? A vida não tem dó, não. Ela é mau. Por mais que a gente pejeja, que a gente quer bem, que a gente quer o bem, mais fica extraviado” (Ibidem).

Diante de tudo o que foi narrado anteriormente, resta pensar no papel exercido pelo Lixão Jardim Gramacho na vida de Estamira. É pertinente inferir que ele contribuiu no aumento dos sofrimentos experimentados por ela, contudo, no final do documentário essa hipótese é completamente desmentida. Carolina já havia nos informado que o lixão dirimiu os nocivos efeitos dos distúrbios psicológicos de sua mãe, mas a própria Estamira revela a importância daquele local na sua vida.

Eu nunca tive sorte. A única sorte que eu tive foi de conhecer o Senhor Jardim Gramacho, o lixão, o Senhor. Cisco Monturo, que eu amo, eu adoro. Como eu quero bem os meus filhos e como eu quero bem os meus amigos. Eu nunca tive aquela coisa que eu sou: sorte boa.

A fala antecedente funciona como um fechamento de jornada. As últimas palavras registradas pelo documentário acabam trazendo um caráter fantasioso na forma adotada por Estamira para lidar com sua vida: “Sabia que tudo que é imaginário existe e é e tem”? De alguma forma, ao afirmar isso, Estamira atribui uma concretude para seus devaneios. Não podemos afirmar que isso ocorre de maneira proposital, uma vez que ela, conforme somos informados, sofre de distúrbios psicológicos, mas, é pertinente pensar que a fantasia exerce o papel de “porto seguro”, ou seja, uma “fuga” das dificuldades que surgem em função de condições inumanas de existência. O documentário exerce, diante desse quadro, o papel de amplificador de sua voz, sendo a performatividade um efeito criado pelo espaço de inscrição proporcionado por Marcos Prado.

O que o documentarista parece fazer é legitimar os dizeres de sua entrevistada, sem, com isso, recorrer a um tipo de discurso que possa desembocar em assistencialismo. De alguma forma, uma maneira interessante de convocar o sujeito singular à existência e abrir um espaço no qual sua subjetividade possa emergir. A linguagem cinematográfica, nesse epílogo, busca estabelecer um fechamento que dialoga com aquilo que foi exibido nos dez primeiros minutos. A trilha sonora com toques tribais volta à tona com carga máxima e Estamira, novamente, é metaforizada como sendo uma força da natureza, simbolizada pela água. A fotografia em preto e branco com tons granulados também se faz presente. Nessa cena, a melancolia acaba exercendo um tom preponderante, uma vez que já existe uma aproximação do espectador com a entrevistada. Aquilo que parece ser uma performance divertida – Estamira brincando na areia – acaba tendo um efeito de antítese, pois a jornada fílmica chegou ao fim.

Alinhando essas ideias, fica uma pergunta: como pensar a performatividade em Estamira como sendo um recurso retórico? De alguma forma, essa questão foi respondida ao longo do texto, porém, é pertinente reforçar a ideia de que nosso objeto de pesquisa prima por estabelecer uma dinâmica na qual o jogo de aproximação e distanciamento ocupa uma posição central. As distâncias foram negociadas a partir da abertura do, novamente proclamado, espaço de inscrição. O sujeito Marcos Prado criou uma imagem para si, mediante todos os recursos técnicos destacados anteriormente, e possibilitou à sua entrevistada performar a sua vida. Mediante esses apontamentos, o que se pode afirmar é que retoricidade do documentário se faz presente mediante o jogo etótico “disputado” entre os sujeitos do discurso fílmico.

4.2 – O SILÊNCIO COMO ATIVADOR DISCURSIVO

4.2.1 – O DISPOSITIVO DO SILÊNCIO

Ao longo de nosso texto, afirmamos que a performatividade construída por Estamira, em alguns momentos, trazia consigo determinadas pausas que evocavam algum tipo de significado. O silêncio, norteador desse tópico, ultrapassa a ideia de vácuo no processo de interação. O que se quer discutir aqui não são as suspensões cometidas por nossa entrevistada, que muitas vezes são oriundas da tentativa de construir uma imagem. O ponto nevrálgico a ser problematizado é motivado por uma importante definição postulada pela linguista Eni Orlandi (1997); “Todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer” (p. 12). Como aplicar essa questão no objeto discutido no presente texto? O que Estamira não diz?

De alguma forma, o que se pode atestar é um inesgotável caráter de incompletude do documentário, embora não podemos deixar de frisar que essa característica se faz presente nos discursos em geral. Aquilo que é registrado pela câmera precisa ser pensado como um recorte e uma leitura de uma realidade construída pela dinâmica estabelecida entre os sujeitos do discurso fílmico. Quando Estamira afirma que nunca teve sorte, ou quando ela lamenta a

dureza que é a sua vida, o espectador consegue resgatar apenas aquilo que é registrado pela câmera. Sabemos, por exemplo, que ela, além de ter sido forçada a trabalhar em um bordel, foi vítima de um dos crimes mais repugnantes que é o estupro. Além disso, ficamos inteirados a respeito de sua atribulada vida familiar, tendo que internar a sua mãe e cedendo a filha mais nova para doação. Tudo isso nos é revelado por ela, mas e aquilo que não é dito? E o silêncio inscrito nos próprios dizeres proferidos?

Orlandi afirma que “sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, é impossível compreender o silêncio” (1997, p. 47). Ora, é simples aplicar essa definição no discurso fílmico documental, uma vez que é possível resgatar – pelo menos o documentário “Estamira” possibilita isso – as condições de produção do discurso. Sabemos que o filme foi produzido no ano de 2006, que ele retrata a condição precária da vida de uma catadora de lixo que sofre de distúrbios psicológicos. Temos, ainda, a informação de que se trata de um documentário feito no Brasil, país notório por apresentar um quadro crônico de desigualdade social.

No processo de produção do discurso fílmico, outros discursos são atravessados: opressão contra a mulher; precariedade nas condições de vida dos mais pobres; preconceito contra aqueles que são considerados “loucos” etc. Tudo isso é levado em consideração por um interlocutor que utiliza tais discursos para tentar “preencher” o silêncio. De alguma forma, pensamos haver aqui uma dobra no processo de distanciamento. Em primeiro lugar, o distanciamento espacial, que diz respeito à dinâmica existente entre os três sujeitos do discurso fílmico documental (*sujeito-da-câmera*, *ator social* e *espectador*). O outro distanciamento existente é fruto de uma dissociação entre aquilo que é captado pela câmera (tanto os dizeres proferidos pelo *ator social*, quanto o registro imagético) e a realidade vivenciada por aqueles que são apreendidos.

Parece-nos válido trazer uma definição mais aprofundada do *silêncio* na construção do discurso. Evoquemos, novamente, Eni Orlandi, que postula duas categorizações das formas do silêncio: *silêncio fundante* e a *política do silêncio* (o silenciamento). Vejamos como ela lida com isso:

A primeira nos indica que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio; a segunda diz que – como o sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição do sujeito – ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo “outros” sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. (1997, p. 55).

Em relação ao chamado *silêncio fundante*, a autora estabelece um caráter constitutivo, no sentido de que ela considera a linguagem “como uma categorização do silêncio” (ibid. p. 73). Podemos pensar que o silêncio seria um espaço de coordenação dos dizeres, não sendo, portanto, a ausência, mas, nas palavras de Orlandi (1997), a iminência. Essa conceituação possui um vínculo interessante com o pensamento de Michel Pêcheux a respeito dos chamados *esquecimentos*⁹², que, de alguma forma, funcionam como reguladores da linguagem, suscitando para os sujeitos uma ilusão referencial. Esses conceitos dialogam entre si, no sentido de que há uma dobra, apontada no excerto anterior, na qual a conceituação do silêncio emerge como algo imanente à linguagem, ao mesmo tempo em que ele opera uma espécie de condicionamento do devir. O esquecimento pecheutiano seria, justamente, a ideia de silêncio influenciando, inconscientemente – mediante o conceito de silêncio fundante – e explicitamente, através da noção de silenciamento –, no sentido de que aquilo que foi dito, só poderia ter sido dito daquele jeito.

É possível aplicar essas conceituações em “Estamira” mediante as diversas falas externadas pela personagem. Os dizeres construídos por ela estão atrelados às condições de vida e às experiências que foram vivenciadas. É interessante pensar no conceito de *ilusão*, pois, sem desconsiderar as condições patológicas, ela acredita ser um ser iluminado e que detém as respostas para questões espirituais e transcendentais. Há, portanto, um deslizamento entre a ficção e a realidade, porém, isso não se dá apenas em função da condição mental de nossa personagem. Qualquer ator social, de alguma forma, pensando em documentários voltados para o *encontro*, poderá percorrer uma linha contínua entre a fabulação e a veracidade. Para a análise do discurso, esse julgamento de verdade pouco importa. Mais pertinente é perceber o que esse dizer (ficcionalizado ou “verídico”) simboliza.

Em diversas falas, destacadas no tópico anterior, Estamira profere revelações performáticas, que são encenadas partindo do princípio de que há nelas uma expressiva singularidade. Um exemplo que ilustra esse caráter ilusório é sua revolta contra Deus. Ela, certamente, não recebeu revelações metafísicas que justificariam a linha de pensamento adotada. O que parece ter suscitado seu ódio contra as religiões está mais vinculado às inúmeras opressões sofridas por ela e que, de alguma forma, contribuíram para essa perda de vínculo com algum tipo de divindade. Uma cena significativa é aquela na qual Carolina narra

92 O esquecimento nº 1 se refere ao processo de interpelação, na qual o indivíduo é convocado a se tornar sujeito mediante determinada formação discursiva. O esquecimento nº 2 atua em uma espécie de regulação das possibilidades, no sentido de que há uma rede de significantes nos quais determinados itens lexicais são, ou não, considerados adequados.

o estupro sofrido por sua mãe, em que a vítima implora – em nome de Deus – para o agressor parar e ele, por sua vez, escarnece esse pedido.

O que se pode afirmar, portanto, é que os devaneios proferidos por Estamira são resultados dos diversos discursos transversos. Ela, por exemplo, abomina as seitas e religiões, porém, a maneira como ela constrói as *performances educativas/xamanísticas* carregam marcas significativas do discurso religioso, como utilização da segunda pessoa do plural – “Eu, Estamira, vos digo” –, além de uma tentativa de empregar itens lexicais mais apurados, mesmo que inadequados – “Advirta-se, faça bom prato, deixa-me! Eu prefiro o destrezo. Anda-se. Nunca mais encostarás em mim”. Essa herança do discurso religioso se deve, nos parece, ao fato de que, no passado, Estamira foi uma cristã fervorosa.

Antes de entrarmos propriamente na noção de silenciamento, é válido estabelecer um questionamento a respeito da noção de silêncio na dinâmica de interação dos sujeitos do discurso fílmico documental. Orlandi acredita que “pensar o silêncio é colocar questões propósito dos limites da dialogia. Pensar o silêncio nos limites da dialogia é pensar a relação com o Outro como sendo uma relação contraditória” (1997, p. 49). Enfatizamos essa questão em diversos momentos, mas faz-se necessário reforçar, novamente, o hiato existente entre o *sujeito-da-câmera* e o *ator social* e como é possível dirimir essa distância mediante a *mise-en-scène* adotada pelo documentarista. Contudo, há um espaço que se revela intransponível. É justamente essa impossibilidade de preenchimento que consolida a contradição existente entre os sujeitos que participam da enunciação fílmica. Orlandi complementa:

(...) pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as “fissuras” que nos mostram efeitos de silêncio. O Outro está presente, mas no discurso, de modo ambíguo (presente e ausente). E os modos de existência (presença) das personagens do discurso são significativas. (1997, p. 50).

As ideias antecedentes suscitam uma seguinte problematização: como pensar o silêncio atrelado à ideia de performatividade? De alguma forma, o silêncio – pensado como uma espécie de devir – pode agir como um ativador da performatividade. Orlandi, por exemplo, afirma que “é a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade”. (1997, p. 49). Ela complementa a sua ideia afirmando que a *falta* traz consigo a inscrição do silêncio que, por seu turno, ativa a possibilidade de sentidos. As performances seriam, portanto, oriundas dessa *falta*, ou seja, elas agem na incompletude da enunciação fílmica. Seriam, dessa forma, um efeito de uma espécie

de descontrole do processo interativo, ou nas palavras de Ilana Feldman (2012), “um descontrole controlado”. O controle advém da detenção das ferramentas organizadoras da produção, principalmente se pensarmos no trabalho de pós-produção. Apesar disso, há algo que escapa e que traz consigo as marcas de diversos discursos, ou, melhor dizendo, os sentidos ativados pelo *silêncio*, que atravessam aquela determinada performance.

Orlandi preconiza uma espécie de onipresença do *Outro*, de modo que se torna possível inferir a influência na construção da performatividade em duas linhas de atuação: em primeiro lugar, tudo aquilo que foi vivenciado por Estamira e que, de alguma forma, não pôde ser externado, encontra vazão a partir da enunciação filmica. Esse *Outro* se mostra de forma evidenciada, quando ela desabafa a respeito do tal trocadilo – que, a nosso ver, seria a figura de Deus – e nos momentos em que ela, melancolicamente, lamenta os maus tratos oriundos dos relacionamentos amorosos. É possível pensar, ainda, em outra dimensão para esse *Outro*, que seria simbolizado pelos excluídos, ou seja, aqueles que se localizam à margem da sociedade, ou como foi mencionado algumas vezes no presente texto, o *sujeito singular*. O sujeito Estamira tece interessantes comentários a respeito da condição de vida das pessoas mais pobres, e isso se faz notar, principalmente, na cena em que ela critica a insatisfatória relação trabalhista enfrentada pelos catadores de lixo. Para proferir esses pensamentos, de alguma forma, a entrevistada “evoca” a presença desse excluído. Seria como ela, nessas falas, atuasse como uma espécie de “porta voz”, enunciadora daqueles que não encontram meios para protestar.

Em segundo lugar, é válido refletir sobre a figura desse *Outro* a partir da interação construída pelos sujeitos do discurso documental. Foi enfatizado, em diversas passagens do presente texto, a questão da distância existente entre o *sujeito-da-câmera* e o *ator social*. Contudo, podemos analisar o sujeito documentarista Marcos Prado como sendo uma metonímia daqueles que detêm os meios de produção. Nesse sentido, a construção das performances a partir da *auto-mise-en-scène* passam por essa percepção de Estamira a respeito de sua condição de inferioridade, embora ela se situe em uma posição de liderança “espiritual”. Seria como pensar que a interação registrada pela câmera fosse a última, e, quiçá, a única chance para fazer sua voz ser ouvida.

Essa dinâmica é, conforme enfatizamos reiteradas vezes, resultado de uma dobra no processo de subjetivação – o indivíduo se tornando *ator social* através de uma convocação à existência pelo discurso filmico documental – entre a atuação da *doxa* (responsável pelo

arcabouço de vivência e experiências construídas ao longo da vida e que, de alguma forma, conduzem o comportamento) e a *mise-en-scène* adotada pelo documentarista. O que Eni Orlandi nomeia de “história solitária do sujeito em face dos sentidos” (ibid.) se inscreve na enunciação fílmica, no momento em que ele é convocado a exercer o papel de *ator social*. A *auto-mise-en-scène* poderia ser pensada, portanto, como o resultado de uma “fissura” identificadora dos efeitos de silêncio.

4.2.2 – O SILENCIAMENTO

No segundo capítulo de nosso texto, apresentamos o trabalho do cineasta iraniano Jafar Panahi, que, por ser um crítico do regime ditatorial teocrático vigente em seu país, se apresenta impossibilitado de realizar filmes, tendo ainda tolhido o seu direito de livre locomoção. De alguma forma, essa experiência vivenciada por Panahi se adequa ao conceito de *censura* formatado por Eni Orlandi. A autora acredita que a atuação da *censura* é uma temática interessante para a percepção dos modos de funcionamento do *silêncio*, tendo o *silenciamento* como principal consequência. Vejamos o que ela nos revela:

(...) a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas. Consequentemente, a identidade do sujeito é imediatamente afetada enquanto sujeito-do-discurso pois, sabe-se (Pêcheux, 1975), a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido. Ao mudar de formação discursiva, as palavras mudam de sentido (1997, p. 78).

Sem querer simplificar a ideia expressa no excerto anterior, mas aplicando-a no gênero fílmico problematizado em nosso texto, podemos afirmar que o procedimento narrado se enquadra na experiência vivenciada por Jafar Panahi, uma vez que ele, impedido de realizar produções fílmicas, precisou burlar as regras impostas pelo regime autoritário, encontrando “refúgio” no gênero documentário. Eni Orlandi (1997) complementa sua ideia ao afirmar:

(...) a situação típica da censura traduz exatamente essa asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado. No autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o “lugar” que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito (p. 81).

A linguista escolhe como objeto de problematização, as canções compostas por Chico Buarque de Hollanda, durante a ditadura militar. Essa mesma leitura pode ser feita, se

pensarmos na produção cinematográfica brasileira organizada durante o mesmo período, mas, não nos parece interessante aprofundar essa análise, pois há o risco de desvirtuar o objetivo principal deste tópico. Diante de tudo o que foi explicitado, há uma pergunta-chave a ser respondida a seguir: Como pensar a questão do silenciamento em nosso objeto de pesquisa, uma vez que ele foi produzido em um contexto alheio à atuação de uma censura governamental? A resposta para essa questão passa pela ideia, presente em nosso texto, de que o documentário pode funcionar como um espaço de resistência, sendo um gênero que possibilita uma tomada de voz por parte daqueles que, comumente, estão silenciados.

Quando predicamos o discurso documental, atribuindo a ele a possibilidade de exercer algum tipo de resistência, não objetivamos abordar a capacidade de mobilização exercida pelos documentários produzidos, principalmente nos anos 1960 e 1970, que são, notadamente, partidários e panfletários de uma espécie de contra discurso. Ao contrário, estamos, e “Estamira” é um simbólico exemplo, buscando estabelecer um recorte na já analisada “ética modesta”. Parece-nos que é a partir dela que o *ator social* consegue se projetar para, por conseguinte, operar as chamadas reinvenções de si. Vamos ao ponto: o documentário seria, diante disso, um veículo interessante para conceder um espaço de inscrição do *sujeito singular* na enunciação fílmica.

Quem seriam esses sujeitos singulares? De alguma forma, encontramos a resposta na própria produção documental: o mordomo de uma família de classe alta – *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; detentos de uma penitenciária paulista – *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento; homossexuais residentes em comunidades carentes – *Favela gay* (2014), de Rodrigo Felha; irmãs deficientes visuais que sobrevivem cantando em troca de esmolas – *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner; garotas residentes em região rural do estado de Minas Gerais (Serra do Espinhaço) – *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha; e, por fim, catadora de lixo que realiza elucubrações filosóficas – *Estamira* (2005), de Marcos Prado. Existem, na cinematografia brasileira, diversos outros exemplos de sujeitos tidos como singulares. O ponto que nos parece interessante gira em torno da percepção de que a singularidade não se deve ao fato de que tais *sujeitos* são raros de serem encontrados no cotidiano. Ao contrário, eles são raros de serem apreendidos imageticamente de uma forma menos estigmatizada. Daí a noção de documentário como um espaço de resistência contra o silenciamento desses sujeitos singulares. O seguinte excerto, embora extenso, contribui para o aprofundamento dessas ideias.

Se é certo que as lutas por reconhecimento e a desconstrução dos processos de estigmatização mobilizam intensamente as políticas de identidade e ganham uma crescente visibilidade no domínio de uma esfera pública expandida pela disseminação dos discursos midiáticos e também pela exibição dos filmes, é verdade também que outros eixos de diferença concorrem para definir formas de vida dos homens ordinários. Para o documentário, em particular, o modo de construção ou de captura dessas diferenças é decisivo, e ele não pode nem se contentar com as formas usuais de visibilidade produzidas pelo regime de informação nem se restringir simplesmente a produzir outras representações em contraposição aos modelos identitários dominantes (GUIMARÃES, 2006, p. 44).

Mediante a citação antecedente, é válido nos perguntarmos o que o documentário precisaria fazer. Cesar Guimarães atesta a necessidade de inventar “novos processos de abordagem do sujeito filmado para que este escape da mera condição de objeto de um discurso e alcance uma enunciação singular, feita de palavras, gestos, entonações, olhares” (ibid.). Corroboramos com a ideia de Guimarães, mas, façamos uma ressalva, pois o “sujeito filmado” sempre será “objeto de um discurso”, mesmo daquele que almeja fugir dos padrões estereotipados. O que talvez o teórico queira preconizar é a necessidade de evitar um tipo de produção fílmica que se aproprie do sujeito singular, através de uma *mise-en-scène*, de certo modo, indolente. Há, portanto, uma necessidade de modificação do foco, no sentido de que a convocação à existência, pela qual se submete o indivíduo antes de se tornar *ator social*, não seja o resultado de algum tipo de assistencialismo ou um pretexto para impulsionar, de forma explícita, determinados pontos de vista.

O adendo em relação à explicitação de um tipo de leitura da realidade se deve ao fato de que, mesmo imbuídos da supramencionada *ética modesta*, o documentário brasileiro contemporâneo traz consigo marcas de subjetividade deixadas pelo *sujeito-da-câmera*. Tais rastros, em alguns casos, serão fortuitamente escondidos, embora sempre se façam presentes. Nos *documentários observativos*, as marcas de uma subjetividade se fazem notar através do trabalho de *montagem*, no sentido de haver uma lógica na sucessão dos *planos*. Em documentários articulados mediante a estrutura de entrevista, aos moldes daquilo que foi executado por Eduardo Coutinho, a voz do cineasta está inscrita na tomada, de modo que a narrativa a ser delineada passa pela presença do diretor e como ele interage com os entrevistados. Analisando o trabalho de Coutinho em relação, por exemplo, ao que foi feito por Claude Lanzmann em *Shoah*, perceberemos um tipo de enunciação fílmica similar, porém uma intencionalidade diferenciada. O documentário coutiniano pode ser definido através do item lexical *encontro*, ao passo que Lanzmann, de certa forma, pode ser adjetivado como um diretor interessado em realizar um tipo de expurgo do passado. E nosso objeto, conforme

afirmamos ao longo do texto, é notadamente marcado pela enunciação fílmica do sujeito Marcos Prado, sendo mais evidenciado a partir do trabalho de pós-produção.

O que se pode afirmar, mediante o que foi trabalhado no parágrafo anterior, é que os três casos citados (documentários observativos; Eduardo Coutinho x Claude Lanzmann; e *Estamira*) são tipos de produções fílmicas que lidam, de alguma forma, com o silenciamento. Desde aquele que foi consequência de um trauma ao que atua como um impeditivo de amplificação da voz dos *sujeitos singulares*. Diante dessas ideias, é forçoso pensar na dicotomia *história serial* x *história tradicional* problematizada pelo filósofo francês Michel Foucault e observada por Sírio Possenti. O linguista (2015) afirma que a primeira possibilita a inscrição dos “acontecimentos invisíveis, imperceptíveis e que são completamente diferentes” (p. 51) daqueles que são tidos como *oficiais*. Um autor que lidou de forma interessante com essa temática foi Dominique Ducard, no texto *Dar a palavra: da reportagem radiofônica à ficção documental*, no qual ele analisa o programa *Les pieds sur terre* da rádio *France Culture*. Segundo Ducard (2015), o programa funciona como um documentário cujo foco é “dar voz aos ‘desfavorecidos’ ou ‘pessoas que vêm de baixo’” (p. 107). O autor aprofunda a sua análise:

A escolha das reportagens [do programa *Les pieds sur terre*] se justifica pela vontade de privilegiar as formas de resistências aos poderes e aos discursos estabelecidos, de revolta contra as opressões, de luta pela vida, de resiliência diante das adversidades e dos sofrimentos da vida, assim como as formas de expressão inconfessáveis ou condenáveis, não politicamente corretas, ou ainda as formas de vida movidas pela paixão, motivadas pelas vocações ou pelos sonhos de infância, e ainda destinos singulares, as exceções à regra e curiosidades, pela ótica do que seria uma normalidade sem história (2015, p. 110).

Há, na fala de Ducard, uma relação intrínseca com diversos pontos que estão sendo levantados em nosso texto, no sentido de que é, praticamente, impossível não notar a interseção existente no trabalho realizado pelos idealizadores do programa da rádio *France Culture*, em relação ao que foi feito por Marcos Prado em “Estamira”. A diferença é que a interação presente *Les pieds sur terre* ocorre no formato *ao vivo*, ao passo que em “Estamira”, há uma forte presença da chamada pós-produção, uma vez que a enunciação fílmica recebe um tratamento técnico, oriundo da montagem, antes de se transformar em um enunciado fílmico. Dois pontos destacados por Ducard são proeminentes na personagem homônima ao documentário analisado em nosso trabalho: “resiliência diante das adversidades e dos sofrimentos da vida” (ibid.) e “formas de expressão inconfessáveis ou condenáveis, não politicamente corretas” (ibidem). É pertinente perceber que ambos os predicados são

marcadamente presentes no sujeito do discurso fílmico documental presente na produção brasileira contemporânea.

Jeanne Marie Gagnebin (2006) pode ser “convocada” a nos ajudar naquilo que estamos buscando dissertar, uma vez que ela, evocando o filósofo alemão Walter Benjamin em seus famosos textos “O narrador⁹³” e “Experiência e pobreza⁹⁴”, postula a necessidade de uma mudança na organização de narrativas, tanto históricas, quanto artísticas. Não nos interessa tanto aprofundar as implicações e justificativas problematizadas por Benjamin, pois isso, de alguma forma, incorreria em uma perda de foco. O que buscamos como ponto de contato é a ideia supramencionada de uma história focada nos chamados “vazios” e que objetiva dirimir os efeitos de silenciamento proporcionados pela história narrada do ponto de vista dos vencedores. Essa história denominada, conforme afirmamos em linhas anteriores, de *serial*, encontra ressonância na obra fílmica produzida no Brasil, sendo *Estamira*, a nosso ver, um caso notório. Como não pensar no documentarista como sendo essa figura do *narrador*, problematizada por Benjamin. Para o seguinte excerto, sugerimos que se faça uma substituição: ao invés de ler narrador⁹⁵, que tal pensarmos na figura do documentarista? Vejamos se há algum sentido nesse exercício de interpretação:

O *narrador* formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas (...). O narrador seria também a figura do trapeiro (...) do catador de sucata e de lixo, esse personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente pelo desejo de não deixar nada se perder (2006, p. 53 e 54).

O que nos parece pertinente, mediante o que foi dissertado nesse tópico, é que o trabalho de Marcos Prado em *Estamira* se assemelha a tudo aquilo que foi adjetivado no excerto anterior em relação à figura do *narrador*. O documentarista como sendo a figura que mira o seu olhar para aquilo que é considerado “escória”, ou seja, o indivíduo exótico – como não atribuir tal adjetivação para *Estamira*? – é convocado a se tornar *ator social* em uma

93 Ensaio escrito em 1933. O filósofo parte da intenção de analisar a obra do escritor russo Nikolai Leskov, para, a posteriori, tecer problematizações acerca das idiossincrasias presentes na atividade literária.

94 Três anos depois, o autor disserta sobre a responsabilidade dos horrores da guerra e do desenvolvimento tecnológico na, utilizando suas palavras, baixa da “cotação da experiência”.

95 Temos consciência da dificuldade de operar tal substituição, pois pensar em uma narração no discurso fílmico documental poderia implicar na *voz over*, ou na presença do *sujeito-da-câmera* na tomada, situações que não se manifestam em *Estamira*. Porém, o que queremos dizer é que Marcos Prado, ao ligar a câmera, oferece uma narrativa de vida. Ele é o narrador, no sentido de organizar o discurso fílmico. Além disso, ele dá voz a um “corpo abjeto”, ou seja, ele vai até às “ruínas da narrativa”. Nesse sentido, ele assume o papel de um catador de lixo, que objetiva narrar a história de uma catadora de lixo, a partir, quase que exclusivamente, dos dizeres dessa personagem.

tentativa de construir uma *mise-en-scène* que possibilite a inscrição de um contingente de subjetividade. Nesse sentido, podemos perceber que o discurso fílmico organizado por Prado abre um caminho para que Estamira possa construir a sua imagem, através, principalmente, das performances. Ao convocar sua entrevistada à existência, o documentarista realiza aquilo que Gagnebin (2006) nomeia de *ascese da atividade historiadora*, no sentido de haver uma abertura “aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (p. 55).

4.3 – UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE O RESSENTIMENTO

Este será o último tópico do capítulo e, por conseguinte, do nosso texto. É possível pensar nesses próximos apontamentos como sendo uma espécie de ensaio para problematizações que deverão ser construídas no futuro. Lidar, de forma aprofundada, com o *ressentimento* demandaria um longo estudo que, a nosso ver, é inviável para a presente pesquisa. De qualquer forma, nos parece importante analisar, mesmo que de forma dirimida, essa temática, pois ela se configura como uma marcante característica da personagem retratada em nosso objeto de pesquisa.

Os autores a serem utilizados como suporte para nossa análise são: Pierre Ansart e David Konstan. O primeiro estabelece uma espécie de “arqueologia do ressentimento”, uma vez que ele constrói uma visão diacrônica que tem como ponto de partida a filosofia de Nietzsche. Ansart nos revela, amparado pelo pensamento nietzschiano, que “o ressentimento estaria na base do igualitarismo democrático destruidor, na raiz dos movimentos populares, socialistas e anarquistas e, em uma só palavra, na origem da decadência das sociedades ocidentais” (2014, p. 17). Em outras palavras, o *ressentimento* pode ser pensado como uma consequência da vigoração de um quadro de desigualdade social. Como não pensar na trajetória de vida retratada no documentário de Marcos Prado? Estamira, de alguma forma, pode ser pensada como uma espécie de “protótipo” do sujeito localizado à margem das relações de poder. Em diversas passagens analisadas, principalmente no primeiro tópico deste capítulo, o alvo do ressentimento é evidenciado por ela. Seja a desigual relação entre homens e mulheres, passando pela precariedade das condições de vida da população mais pobre, o

documentário cria caminhos para que o *sujeito espectador* possa perceber a realidade que perpassa a vida de Estamira. Como tais caminhos já foram problematizados em nosso texto, o que importa, nesse momento, é construir uma percepção a respeito da ressonância que o “ressentimento” atinge na organização do discurso fílmico.

O sociólogo francês ao lidar com os sentimentos e emoções criadores do ressentimento, evoca o filósofo alemão Max Scheler, que preconiza como principais sentimentos “a inveja, o rancor, a maldade e o desejo de vingança” (2004, p. 22). Porém, Ansart efetua acréscimos a tal listagem: a *experiência da humilhação* e a *experiência do medo*. Para nossa problematização, a primeira experiência nos parece mais adequada. O autor postula que “ela é a experiência do amor-próprio ferido, experiência de negação de si e da auto-estima suscitando o desejo de vingança” (ibid.). Qual a forma encontrada por Estamira para se vingar? De alguma forma, o documentário, conforme preconizamos ao longo do texto, funcionaria como uma espécie de amplificador de uma voz silenciada. O espaço disponibilizado pela *mise-en-scène* proporcionou condições para que Estamira pudesse dar vazão ao *ressentimento* experimentado por ela.

Ilustremos uma situação em que nossa personagem vivencia uma *experiência de humilhação*. Estamira constrói uma *performance melodramática* ao rememorar algumas falas proferidas por sua médica durante uma consulta de rotina. Antes, porém, é importante frisar que não iremos, em função de um desconhecimento do assunto, aprofundar em questões patológicas. O que faremos, amparados pela linguista Mariluci Novaes, é destacar uma espécie de segregação a que são submetidas pessoas portadoras de distúrbios psicológicos. Vejamos o que Estamira nos fala:

A doutora passou um remédio pra raiva. Eu fiquei muito decepcionada, muito triste, muito profundamente com raiva dela falar uma coisa daquela. E aí, ela disse sabe o que? Que Deus que livrasse ela. Que isso é magia, telepatia, a mídia e o caralho. Pô, pra que pô? Ela me ofendeu demais da quantia (PRADO, 2006).

É interessante estabelecer uma relação entre o fragmento anterior e a leitura construída por David Konstan (2014) a respeito do *ressentimento*. O autor americano estabelece três conotações para o termo que nos parecem pertinentes. O primeiro sentido seria o *psicológico*, em que há um sentimento de raiva ou irritação perante uma desfeita. Para ele, “o ressentimento é geralmente um sentimento duradouro, não fugaz; o ressentimento é cultivado e acalentado” (p. 61). O segundo sentido é *social*:

Na compreensão que Petersen⁹⁶ possui do termo, enraizada nas teorias sociológicas de Robert K. Merton⁹⁷, o ressentimento é uma resposta não apenas a uma ofensa ou injúria como na descrição de Strawson⁹⁸, mas, mais particularmente ao que chamaríamos de preconceito ou discriminação. Depende de uma ou mais características que se compartilham com outros e que expõem alguém a desigualdade como membro de um grupo (p. 62).

O terceiro sentido é o *existencial*. Aqui, nos parece interessante inserir um fragmento extraído por Konstan do livro *Ressentiment*, escrito pelo filósofo alemão Max Scheler.

[Ressentimento é] uma atitude mental duradoura, causada pela repressão sistemática de certas emoções e afetos que são componentes normais da natureza humana. A repressão dessas emoções leva a uma tendência constante de se permitir atribuir valores incorretos e juízos de valor correspondentes. As emoções e afetos primordialmente referidos são vingança, ódio, malícia, inveja, o impulso a diminuir e desprezar (SCHELER, 1998 apud KONSTAN, p. 62, 2014).

Diante de todos os fragmentos antecedentes, é fundamental alinhá-los com a passagem na qual Estamira se mostra revoltada com o comportamento da médica. O que nossa personagem descreve é um quadro de preconceito e menosprezo. Ao clamar pela ajuda de Deus para que Ele a livrasse de lidar com problemas similares ao enfrentado por sua paciente, a médica age com discriminação e, principalmente, falta de decoro. É interessante pensar no *ressentimento existencial* externado por Estamira. A partir dos relatos construídos, tanto por ela, quanto por seus filhos, é possível perceber que em sua vida a *repressão* ocupou um lugar marcadamente evidenciado. Ela se viu impedida de criar a própria filha; ela teve que, forçada pelo ex-marido, internar sua mãe; ela vivencia uma realidade opressora, que a impede de se manifestar. Todas essas experiências, somadas a outras às quais não temos acesso, culminam em um quadro de ressentimento existencial, que pode ser, parcialmente, externado, a partir do espaço de inscrição disponibilizado pelo discurso fílmico.

No tocante às emoções oriundas do *ressentimento existencial*, salta aos olhos a presença, em Estamira, do *ódio*. As *performances encolerizadas* se mostram, conforme afirmamos no primeiro tópico do presente capítulo, proeminentes. Tais performances funcionam como uma espécie de exteriorização do *ressentimento*, não deixando de considerar,

96 Konstan teoriza a partir de um ensaio escrito pelo cientista político americano Roger Petersen e intitulado *Fear, resentment: delineating paths to ethnic violence in Eastern Europe*, que, segundo o autor, está presente no livro *Alchemies of the mind*, de Jon Elster, que foi publicado pela University Press em 1999.

97 Sociólogo e teórico da comunicação americano. Uma questão interessante desse autor foi sua preocupação em estabelecer um estudo sobre a construção do chamado *éthos* científico. O livro pelo qual Konstan embasou seu pensamento se chama *Social theory and social structure*, publicado pela editora Free Press em 1968.

98 P. F. Strawson foi um teórico inglês vinculado à filosofia da linguagem, sendo lembrado por Konstan em função de um ensaio publicado em 1974, cujo título é *Freedom and resentment*. Nesse trabalho, o britânico define as “‘ocasiões para ressentimento’ como aquelas em que alguém é ofendido ou injuriado pela ação do outro” (STRAWSON, 1974 apud KONSTAN, p. 61, 2014).

é claro, a presença de um caráter fantasioso que é impulsionado pela presença da câmera. Como afirmamos reiteradas vezes, saber se todas as histórias narradas são verídicas fica em segundo plano. O interessante é notar a expressividade da personagem e como esse *ressentimento existencial*, duradouro nas palavras de David Konstan, encontra ressonância na *auto-mise-en-scène* operada por Estamira.

Pensando na questão patológica como uma impulsionadora desse sentimento de inferioridade, e a última passagem retirada do documentário atesta isso, evoquemos a linguista Mariluci Novaes, que escreveu uma tese de doutorado intitulada “Os dizeres na esquizofrenia: uma cartola sem fundo”. Não nos é, claramente, informado se Estamira sofre da doença problematizada pela pesquisadora, porém, ela, além de diversas abordagens construídas, trabalha com a ideia de um silenciamento ocasionado pela loucura. Vejamos o que ela afirma:

É no universo do dizer que a loucura mostra sua cara. Um dizer que traz consigo uma série de valores e sentidos já aderidos à personagem do louco: a exclusão social, pela qual se desapropria uma pessoa de sua voz; a apreensão equivocada de uma realidade dita objetiva; a representação da inquietude – um espelho que nada reflete de “real”; enfim, são essas aderências que colocam o louco na posição de um objeto de saber (p. 24).

Analisado o trabalho de Marcos Prado, não é possível afirmar que esse sujeito buscava estabelecer um tipo de estudo comportamental e científico a respeito de um personagem considerado como louco. Não é significativo entender o que ele quis fazer, até mesmo porque isso não é função dos analistas do discurso, o que nos parece válido é perceber os tipos de discussão originários do material filmado, ou seja, apreender o discurso fílmico construído pela enunciação do diretor. Não podemos desconsiderar o fato de que a voz mais presente nas cenas é a de Estamira, sendo a presença de Prado localizada em uma espécie de antecampo invisível. Ele aparece, sim, no trabalho de edição e montagem em uma clara tentativa de estilizar a sua obra, ou seja, atuando no chamado plano de expressão. Fechando esse parêntesis, não há como negar a presença, destacada por Mariluci Novaes, da exclusão social, e como ela é, marcadamente, motivadora do surgimento do *ressentimento*.

A questão médica é um problema para Estamira, no sentido de que ela parece não aceitar sua condição de inferioridade perante os médicos. O próximo fragmento evidencia isso:

Eu conheço médico mesmo. Direito, entendeu? Ela é copiadora [se referindo a médica]. Eu sou amigo dela, eu gosto dela, eu quero bem a ela. Quero bem a todos, mas ela é copiadora. Eles estão, sabe fazendo o que? Dopando, quem quer que seja com um só remédio! Não pode. O remédio... Quer saber mais do que Estamira? (PRADO, 2006)

Não se quer, aqui, estabelecer um tipo de crítica em relação ao receituário prescrito por médicos. Contudo, a denúncia construída por Estamira gira em torno de uma falta de atenção vivenciada por ela junto à sua médica. A entrevistada demonstra uma curiosa perspicácia, ao evidenciar o engodo existente por trás da atuação de certos médicos. Ela afirma: “O tal de *Diazepam*⁹⁹, então! Entendeu? Se eu beber Diazepam, se eu sou louca visivelmente, naturalmente, eu fico mais louca! Entendeu agora o tal de Diazepam. Não, eles vai lá e só copeia, uma conversinha qualquer e só copeia” (ibid.). De alguma forma, essa falta de consideração contribui para a construção de uma personalidade ressentida, uma vez que há uma notória situação de desprezo por parte da médica.

O próximo fragmento, pertencente à mesma cena descrita anteriormente, traz consigo o incremento da *cólera* na fala de Estamira. É interessante pensar que, em muitos diálogos, na medida em que ela começa a explicar sobre algum tema, de alguma forma, o seu proferimento vai assumindo um tom colérico. Parece-nos que o espaço cedido por Marcos Prado abre brechas para a construção de uma *performance encolerizada*, que se instala em sua *auto-mise-en-scène*. Esse mesmo fenômeno se dá na cena a seguir:

Como é que eu vou todo dia, todo mês, cada marca... e eu vou lá apanhar o mesmo remédio! Não pode! É proibido, não pode! Entendeu agora? E eu não estou brincando, eu estou falando sério! Aqui, ó, pra você vê como é que é o remédio. Eu ia devolver a ela porque os serviçados [acreditamos que ela queria dizer viciados] delas, porque não sou eu, às vezes pode precisar e está aqui, porque na faculdade do exército, quando eu fui operada aqui ó. Tá enxergando [nesse momento a câmera registra a marca da cicatriz¹⁰⁰] aqui, ó! (...) Eu falei com o médico e devolvi porque eu não estava precisando desse remédio, porra. Quem sabe sou eu, quem sabe é o cliente. Fica serviçando, dopando, vadiando pra terra suja, maldita, excomungada, desgraçada, mas ainda, que que há? Manjado, desmascarado, desgraçado! Porra! (ibidem).

99 Nomeado comercialmente de *Valium*, esse medicamento é um calmante direcionado ao tratamento de ansiedade, agitação e convulsão.

100 A cena descrita possui uma similaridade com o trabalho do documentarista americano Frederick Wiseman, principalmente em seu filme de estreia *Titicut Follies* (1967). Nesse filme, o cineasta registra a rotina de uma instituição para infratores com problemas mentais. O que se mostra interessante é o caráter impactante das imagens registradas pela câmera, pois temos acesso a diversos momentos constrangedores de intimidade dos pacientes. Marcos Prado, de forma fortuita, é bem verdade, registra, na cena em questão, um momento que se mostra, marcadamente, constrangedor, pois Estamira, para mostrar a cicatriz, quase fica nua diante das câmeras. Não se quer, aqui, estabelecer um juízo de valor, mas aqueles que se incomodarem com a cena poderão evocar, como *argumento de autoridade*, o cineasta Eduardo Coutinho, que não concordava na apreensão imagética de momentos de intimidade dos atores sociais. Coutinho acreditava que seus “personagens” precisavam ser preservados de algum tipo de potencial constrangimento.

O fragmento anterior se notabiliza por um acentuado grau de cólera apresentado por Estamira. É interessante pensar em como há uma dificuldade em concatenar as ideias disparadas por ela, mas, apesar disso, a compreensão das mesmas não fica comprometida. Ao mesmo tempo em que se ressentido do tratamento precário oferecido pelos médicos, ela ataca frontalmente a realidade oferecida a ela pelo mundo, ao adjetivar a “terra” como sendo “imunda, excomungada e desgraçada”. Tais epítetos, nos parece, se devem à ausência de oportunidades, geradora, por conseguinte, de uma condição de vida inadequada. A respeito dessa fala, aparentemente, desconectada, Mariluci Novaes pode contribuir em nosso estudo. Ela assevera:

A falta de coesão textual costuma, então, ser tratada como ausência de pistas sobre a “localização dos referentes”. Novamente é imputado ao “sujeito esquizofrênico” a fonte da falha e não àquele que não os localiza. Como a linguagem deixa transparecer o mundo objetivo e o mundo intrapsíquico de forma imediata, e como o outro não “localiza os referentes” nesses mundos, a organização desses dizeres se constituirá em déficit. O papel do outro aqui, contudo, não pode ser desprezado. (1996, p. 62).

Quem seria esse “outro” no caso específico de nossa personagem? Malgrado termos respondido essa questão em páginas anteriores, faz-se necessário retomar essas respostas, levando em consideração a leitura proposta por Novais. Esses “outros” seriam os médicos que receitam qualquer medicamento e não levam em consideração a evolução, ou não, do quadro clínico da paciente? Esse “outro” seria o poder público que não teria competência para suprir as necessidades demandadas pelas pessoas mais carentes? Esse “outro” seriam os homens que atravessaram o caminho de Estamira, levando a ela um acentuado sofrimento? Esse “outro” seria o seu filho que não a compreende e que busca interná-la em um manicômio? Esse outro seriam os veículos de comunicação que contribuem no fortalecimento de uma visão estereotipada e descolada da realidade vivida pelos chamados “sujeitos singulares”?

O fato é que todas essas perguntas acabam sendo retóricas, tendo em vista todo o caminho percorrido em nosso texto, principalmente no presente capítulo. Mariluci Novaes fala de um “outro” que não localiza o que está sendo referenciado na fala do sujeito esquizofrênico e que o culpa pela falta de coesão. Ora, de alguma forma, podemos estender essa ideia para nosso objeto de pesquisa, uma vez que a incompreensão dos problemas enfrentados pelos “sujeitos singulares” pode culminar em atitudes que suscitem o descontentamento dessas pessoas. Isso fica evidenciado na cena em que Estamira demonstra mágoa pela médica ter clamado a Deus que a livrasse de ter um problema similar ao enfrentado por sua paciente.

Não podemos, contudo, afirmar que a desigualdade social seja fruto apenas de uma incompreensão, mas, é pertinente pensar que a visão distorcida acaba sendo um sintoma de um quadro de desigualdade, pois aquele que é detentor dos chamados meios de produção pode imputar o outro uma leitura inadequada e enviesada. Esse é um alerta, feito por Eduardo Coutinho, que destacamos logo no início do nosso texto. Nesse sentido é que a *mise-en-scène* precisaria trabalhar para diminuir a distância entre os sujeitos do discurso fílmico documental, permitindo, com isso, um espaço de inscrição mais interessante para o *ator social*.

A guisa de conclusão do capítulo, podemos inferir que esse “outro”, apresentado por Mariluci Novais, é um potencial gerador de ressentimento. Essa posição pode ser ocupada pelo documentarista que, na dificuldade de compreender seu entrevistado, pode incorrer em um tipo de leitura errônea. A estratégia utilizada por Marcos Prado foi silenciar a sua voz no momento da apreensão imagética de sua personagem, fazendo a, já tantas vezes mencionada, “retirada estética”. O documentarista emerge na pós-produção, contudo, no momento da interação, ele escolheu criar um espaço de inscrição para Estamira trazer a tona suas idiossincrasias. Ele, de certa forma, ao invés de se inserir na galeria de “outros” causadores de ressentimento na trajetória de sua entrevistada, parece ter buscado um caminho que permitiu “dar vazão” ao ressentimento presente nela. Essa, talvez, seja a grande contribuição, e não estamos fazendo nenhuma análise crítica do trabalho de Prado, de uma enunciação fílmica que objetiva diminuir as distâncias existentes entre os sujeitos do discurso documental.

CONCLUSÃO

No decorrer da pesquisa, algumas questões, ensaiadas em nosso texto, parecem ter alcançado um direcionamento. O primeiro ponto, a nosso ver pertinente, é a percepção de que o documentário pode proporcionar um espaço de inscrição de um *sujeito*, que, de certa forma, se encontra marginalizado pela chamada grande mídia. Esse *sujeito*, que pode ser um catador de lixo, um morador de uma comunidade, ou um morador de rua, muitas vezes, encontra espaço nos meios audiovisuais como sendo um “pobre coitado” ou, em uma visada ainda mais deturpada, um “vagabundo”. O documentário, portanto, pode realizar uma salutar interpelação, transformando o indivíduo em *ator social*, oferecendo a ele a possibilidade para performar a sua vida diante das câmeras. Acreditamos que o sujeito Marcos Prado construiu um tipo de enunciação fílmica que corrobora nossa percepção. Nesse sentido, pensamos que a negociação das distâncias – teorização a respeito da retórica, proposta por Michel Meyer – funcionaria como uma espécie de dispositivo enunciativo fulcral para o surgimento da *performatividade*.

No que diz respeito à Análise do Discurso, é pertinente pensar na divisão proposta pelas linguistas Ida Lúcia Machado e Emília Mendes (2011). As autoras traçam três movimentos percorridos por analistas do discurso ao longo da história desse campo do saber. O primeiro estaria fundamentado na compreensão de aspectos relacionados à ideologia, que,

de acordo com Eni Orlandi (2015), tem como função produzir evidências. Daí vem, segundo a autora, a necessidade de construir uma teoria materialista do discurso – “um teoria não subjetivista da subjetividade, em que se possa trabalhar esse efeito de evidência dos sujeitos e também a dos sentidos” (p. 44). O segundo movimento é o da *Análise Crítica do Discurso*, um tipo de teorização mais, notadamente, engajada em operar mudanças sociais. Segundo Maingueneau (2015), “a Análise Crítica do Discurso contemporânea incide sobre as disfunções sociais, muito frequentemente expressas em termos de ‘poder’ ou de ‘desigualdade social’” (p. 54).

Por fim, e não menos importante, temos o terceiro movimento, mais marcadamente interdisciplinar, que traz consigo uma série de linhas teóricas que dialogam e contrastam entre si. De alguma forma, acreditamos que nossa pesquisa se inscreve nesse “lugar de fala”, uma vez que buscamos aportes teóricos de áreas como *cinema*, *artes cênicas*, *comunicação social*, *filosofia* etc. Contudo, o importante é não perder de vista a necessidade de ancorar a dissertação em postulados advindos da Análise do Discurso, daí a atenção concedida para discutir a relação dos sujeitos do discurso fílmico, além da proposta de aproximar a *Análise Argumentativa do Discurso* com a releitura a respeito da retórica operada por Michel Meyer.

De alguma forma, acreditamos que nossa pesquisa, embora não seja marcada por um acentuado engajamento social, carrega consigo uma criticidade, que, segundo Maingueneau (2015), é uma marca registrada nos trabalhos operados por analistas do discurso. Segundo o filósofo francês:

(...) a análise do discurso tem uma força crítica, mesmo que os pesquisadores não se interessem por temas sensíveis como o machismo ou o neocapitalismo, mesmo que eles não considerem que as ciências humanas e sociais devem estar a serviço de uma emancipação. (p. 59).

Nesse sentido, temos uma intercessão no tocante à força crítica, uma vez, que, conforme a citação anterior, há uma ontológica criticidade nos estudos operados pela Análise do Discurso. Esse mesmo atributo pode ser conferido em algumas produções do gênero documentário, embora, não se possa desconsiderar o fato de que muitos filmes buscam justificar o *status quo* e, geralmente, tais obras estão vinculadas às propagandas oficiais de determinados governos. Aquilo que é determinante na Análise do Discurso, ou seja, a necessidade de despertar a consciência crítica, pode se fazer presente em determinados discursos fílmicos documentais.

Se elencarmos as constatações obtidas ao longo do processo de pesquisa, a principal delas, talvez seja, a percepção de que o gênero documentário se inscreve nos estudos discursivos como um interessante objeto de pesquisa. Percebemos que o discurso fílmico documental pode ser estudado à luz de diversas linhas pertencentes à Análise do Discurso. Pensando em nosso objeto de pesquisa, por exemplo, é possível fazer um trabalho de análise, se municiando de aportes teóricos oriundos da *Teoria semiolinguística* (focada na compreensão das relações existentes entre os sujeitos, no famoso quadro postulado por Patrick Charaudeau); da *Análise Crítica do Discurso* (aplicando a hermenêutica obscura para analisar o papel da grande mídia no que diz respeito ao enfoque dado aos “corpos abjetos”); da *memória discursiva* ou da atualização operada por Marie-Anne Paveau nomeada de *memória cognitivo-discursiva*; entre outros. Em suma, o gênero documentário, além de abrir campos para uma análise focada na questão do audiovisual, possibilita uma série de discussões voltadas para as teorias do discurso.

Voltando o nosso olhar para aquilo que foi discutido ao longo da dissertação, nos parece interessante retomar as três questões ensaiadas na introdução. A primeira diz respeito à relação existente entre a redução das distâncias entre os sujeitos – Marcos Prado e Estamira – e a construção da imagem de si. Nesse sentido, podemos afirmar que a “retirada estética” do sujeito da câmera trouxe consigo a possibilidade de o *ator social* “lançar mão” da *performatividade*. Os três tipos de performances apontadas em nosso capítulo de análise – *xamanística/educativa, encolerizada e melodramática* –, de alguma forma, são resultados de uma enunciação fílmica que contribuiu para a construção do *éthos* do sujeito Estamira. Porém, pensando na relação identidade/alteridade, o sujeito Marcos Prado também constrói a sua imagem. Ao abrir esse espaço de inscrição para seu *ator social*, ele constrói para si um *éthos* de generosidade. É válido destacar, ainda, que a “retirada estética”, em “Estamira”, está longe de ser um recolhimento total da enunciação, ou seja, há um interessante trabalho de montagem e edição que evidencia a voz do documentarista. Nesse sentido, além do *éthos* de generoso, o sujeito Marcos Prado constrói, com uma enunciação fílmica sofisticada, um *éthos* de vanguardista.

A segunda questão visa estabelecer uma dinâmica de atrelamento da *performatividade* com a construção da imagem de si. Nesse sentido, a enunciação fílmica possui, como não poderia deixar de ser, um papel fundamental. Esse espaço de inscrição, consequência da “retirada estética”, permite o surgimento daquilo que Jean-Louis Comolli nomeia de *auto-mise-en-scène*. Esse conceito seria fruto de uma dobra na ação do *ator social* mediante duas

relações. A primeira é construída pela interação entre o sujeito Estamira e o sujeito Marcos Prado, ao passo que a segunda é impulsionada pelos elementos dóxicos que permeiam a vida da protagonista. A *auto-mise-en-scène*, portanto, é indissociável das performances destacadas em nossa análise. A terceira questão gira em torno da potencial atenuação do silenciamento, resultado da enunciação construída pelo discurso fílmico documental. Nesse sentido, pensamos que o gênero documentário é uma ferramenta de resistência, pois permite a *auto-mise-en-scène* dos *sujeitos singulares*. O sujeito Estamira, de certa forma, é um protótipo do “corpo abjeto”. Contudo, no documentário em questão, ela consegue construir imagens de si ancoradas pelas performances desenvolvidas ao longo da produção.

De certo modo, a dissertação de mestrado pode ser pensada como um primeiro passo para um subseqüente aprofundamento. Em nosso último capítulo, fizemos um pequeno ensaio a respeito de uma questão muito em voga na atualidade, o *ressentimento*. Podemos pensar nesse tópico como um “balão de ensaio” para um enfoque mais pormenorizado em uma pesquisa futura. É interessante pensar nessa emoção, em uma relação de diálogo, por exemplo, com a *memória cognitivo-discursiva*.

Ao término dessa trajetória, acreditamos que se faz necessário alçar voos mais altos, pensando em uma análise que contemple não apenas uma única produção, mas, por exemplo, vários trabalhos inscritos na mesma temática, ou seja, que compartilham do mesmo *interdiscurso*, ou trabalhos produzidos por um único documentarista. Contudo, isso são cenas para os próximos capítulos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Nilson Assunção; CONCEIÇÃO, Pedro Nogueira e. Dziga Vertov e as vanguardas cinematográficas: o construtivismo russo em diálogo com o impressionismo francês. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (Org.). *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009, p. 73-85.

AMOSSY, Ruth. *Argumentação e análise do discurso: perspectivas teóricas e recortes disciplinares*. Tradução de Eduardo Lopes Piris e Moisés Olímpio Ferreira. In: EID&A – Revista eletrônica de estudos integrados em discurso e argumentação. Ilhéus, n.1, nov. 2011, p. 129-144.

_____. Contribuição da nova retórica para a AD: o estatuto do *lógos* nas ciências da linguagem. Tradução de Gláucia Muniz Proença Lara e Renata Aiala de Melo. In: EMEDIATO, Wander; LARA, Gláucia Muniz Proença. (orgs). *Análises do discurso hoje, v.4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 11-28.

_____. O ethos na interseção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 119-144.

ANSART, Pierre. História e memória dos (res)sentimentos. Tradução de Jacy Alves de Seixas. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 15-36.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. – 5ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogos de Cena*. In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010, p. 217-234.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Cláudio. A personagem no documentário de Eduardo Coutinho. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

BRASIL, André. Quando o antecampo se avizinha: Duas notas sobre engajamento em “A cidade é uma só?”. In: *Revista Negativo: Cineclube Beijoca*. Brasília, Universidade de Brasília - Departamento de Filosofia: v. 1, n.1, 2013, p. 87-100.

_____. *A performance: entre o vivido e o imaginado. Anais da Compós – 20º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.*

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.): *O Corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 153-172.

CHARAUDEAU, Patrick. *O discurso político*. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. Tradução de Wander Emediato. In: LARA, Gláucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lúcia; EMEDIATO, Wander. *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 11-30.

_____; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação de tradução Fabiana Komesu. 3ª ed.; 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto: 2014.

COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* / Jean-Louis Comolli; Seleção e organização, Cesar Guimarães, Rubens Caixeta; Tradução, Agustin de Tuguy, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta; Revisão técnica, Irene Ernest Dias – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DUCARD, Dominique. Dar a palavra: da reportagem radiofônica à ficção documental. Tradução de Gláucia Proença Lara e Aline Saddi Chaves. In: LARA, Gláucia Proença, LIMBERTI, Rita Pacheco (Orgs.). *Discurso e desigualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 109-128.

EISENREICH, Pierre. A imagem que falta: contra a negatividade. Tradução de Luís Felipe Flores. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Pahn*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 229-233.

EKKEHARD, Eggs. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 29-56.

FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. In: Revista Devires, Belo Horizonte, v.9, n.1, jan/jun 2012, p. 50-65.

FELDMAN, Shoshana. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York and London: Routledge, 1992.

FIESCHI, Jean-André. *Derivas da ficção: notas sobre o cinema de Jean Rouch*. Tradução de Mateus Araújo Silva. In: Revista Devires, Belo Horizonte, v.6, n.1, Jan/Jun 2009, p. 12-29.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 83-92.

_____. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 27-37.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. Tradução de Anita Leandro. In: ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel (orgs.). *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012, p. 77-87.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra, 1996.

GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. In: Revista Alceu, Rio de Janeiro, v.7, n.13, jul/dez 2006, p. 38-48.

JAMES, David E. *Diário em filme / Filme-diário: práticas e produto em Walden, de Jonas Mekas*. Tradução de Augusto Calil. In: Jonas Mekas. MOURÃO, Patrícia (org.). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013, p. 165-205.

KONSTAN, David. Ressentimento – história de uma emoção. Tradução de Carlos Galvão e Cristina Meneguello. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 59-80.

LEANDRO, Anita. Um arquivista no Camboja. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Pahn*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 185-197.

_____. *Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão*. Anais da Compós – 24º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, 2015.

LIMA, Helcira Maria Rodrigues de. *Na tessitura do processo penal: a argumentação no tribunal do júri*. 2006. 260f. Tese (Doutorado em estudos linguísticos) – Faculdade de Letras da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LUCAS, Meize. *Caravana Farkas: Itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

LOBATO, Ana. Viajando pelas fronteiras do Brasil. In: PAIVA, Samuel; SCHWARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 174-191.

MACHADO, Ida Lúcia; MENDES, Emília. *Argumentation et analyse du discours – approches de l'ad et de l'argumentation au Brésil*. s/l., n.07, out. 2011. Disponível em <http://aad.revues.org/1220>.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky; revisão dos originais da tradução Solange Maria Ledda Gallo, Maria da Glória de Deus Vieira de Moraes. 3ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. In: SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Perez; POSSENTI, Sírio (Orgs.). Tradução de Adail Sobral... [et al]. *Doze conceitos em análise do discurso / Dominique Maingueneau*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MEYER, Michel. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Tradução de Antônio Hall. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *A retórica*. Tradução de Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

_____. Aristóteles ou a retórica das paixões. Tradução de Ísis Borges Belchior da Fonseca. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MILANI, Robledo. *Isto não é um filme*. Papo de cinema, fev. 2012. Disponível em: <<http://www.papodecinema.com.br/filmes/isto-nao-e-um-filme>>. Acesso em 30 out. 2016.

MORETTIN, Eduardo. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel; SCHWARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 152-173.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. – 5ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2014.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Rithy Pahn: o agrimensor de memórias. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Pahn*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 121-127.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

NOVAES, Mariluci. *Os dizeres na esquizofrenia: uma cartola sem fundo*. São Paulo: Editora Escuta, 1996.

PAHN, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. Tradução de Luís Felipe Flores. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Pahn*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 63-73.

_____. A palavra filmada. Tradução de Luís Felipe Flores. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). *O cinema de Rithy Pahn*. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultura Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2013, p. 75-109.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Orlandi. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLANTIN, Christian. *A Argumentação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. *Análise e crítica do discurso argumentativo*. Tradução de Rodrigo dos Santos Mota; Sébastien Giuliano Giancola; Thaise Almeida dos Santos. Revisão da tradução de Moisés Olímpio Ferreira; Sérgio Israel Levemfous. In: EID&A – Revista eletrônica de estudos integrados em discurso e argumentação. Ilhéus, n.1, nov. 2011, p.17-37.

POSSENTI, S. Durações históricas e sua relação com o público e privado. In: LARA, Gláucia Muniz Proença; LIMBERTI, Rita Pacheco (orgs.). *Discurso e desigualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 49-60.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* 2ª ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REZENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão*. 2005. 348f. Dissertação (Mestrado em artes visuais) – Escola de Belas Artes da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY, Sylvia Novaes (orgs.). *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, p. 57-71.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. Tradução de Dandara. In: Revista O percevejo, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

SOUZA, Carlos Roberto de. Estratégias de sobrevivência. In: PAIVA, Samuel; SCHWARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 14-28.

TOULMIN, Stephen. *Os usos do argumento*. Tradução de Reinaldo Guarany. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 6ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2014.

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010, p. 65-79.

_____. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2012, p. 45-66.