



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Carlos Antonio dos Santos Segundo

**Encontro, condução e costura:
a f(r)icção entre o diretor e o ator social nos documentários**

**UBERLÂNDIA
2011**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Carlos Antonio dos Santos Segundo

**Encontro, condução e costura:
a f(r)icção entre o diretor e o ator social nos documentários**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

Co-orientador: Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

**UBERLÂNDIA
2011**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S456e Segundo, Carlos Antonio dos Santos, 1979-
Encontro, condução e costura : a f(r)icção entre o diretor e o ator social nos
documentários / Carlos Antonio dos Santos Segundo. - 2011.

170 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Avelino Silva.
Co-orientador: Caio César Souza Camargo Próchno.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-
Graduação em Psicologia.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia - Teses. 2. Psicologia aplicada - Teses. 3. Psicanálise e cinema -
Teses. 4. Documentário (Cinema) - Relações humanas - Teses. 5. Subjetividade
no cinema - Teses. I. Silva, Luiz Carlos Avelino da. II. Próchno, Caio César Souza
Camargo. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação
em Psicologia. IV. Título.

CDU: 159.9



Carlos Antonio dos Santos Segundo

Encontro, condução e costura: a f(r)icção entre o diretor e o ator social nos documentários

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador: Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva

Banca Examinadora

Uberlândia, 15 de dezembro de 2011

Prof. Dr. Luiz Carlos Avelino da Silva
Orientador (UFU)

Prof. Dr. Francisco Moacir de Melo Catunda Martins
Examinador (UNB)

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria França da Silva
Examinador (UFU)

Prof. Dr. Sérgio Kodato
Examinador Suplente (USP)

**UBERLÂNDIA
2011**



2011 CARLOS ANTONIO DOS SANTOS SEGUNDO PGPSI– Mestrado IP/UFU

MODELO DE LOMBADA

Cores:

CAPA: Modelo da UFU

TEXTO: Modelo da UFU

Agradecimentos

Se me perguntassem quanto tempo eu levei para escrever essa dissertação, sem exitar responderia; aproximadamente 33 anos. Nossa vida não passa de uma eterna construção. Portanto, os agradecimentos que faço aqui se referem a um recorte que traz como andaime todos os belíssimos encontros e desencontros que tive pela vida e que me conduziram às várias costuras que em minha vida se fizeram presentes.

Agradecimento ao professor co-orientador Caio Próchno, que contribuiu com seu conhecimento e direcionamento essa pesquisa. Agradecimento especial ao professor Luiz Avelino, meu orientador, pela confiança no meu trabalho e por me conduzir com tamanha maestria nos últimos meses de trabalho.

Muito obrigado a todos os professores da Pós-graduação. Um carinho especial à Maria Lúcia, Anamaria, Silvia Maria e João L. Paravidini.

Aos amigos de sala Bruno, Rosa Elisa, Leonardo Carrijo, Fabíola e Maraysa, todo meu carinho.

Aos amigos extra-sala; Umberto Tavares, Guimarães Lobo, Juninho, Ronalt, Zé [Airton], Ana Said, Luciene Torino, Rei Leão [Darione], Olavo, Carlos Eduardo, Iara Magalhães, Cláudia França e tantos outros, minha gratidão eterna.

Um agradecimento mais que especial a Mariana Paula, que suportou em todos os sentidos minhas constantes instabilidades diante das dificuldades, que não foram poucas. Mari, Muito obrigado por fazer parte da minha vida.

Por fim, a minha avó, mãe, pai, irmãos e irmãs.

Resumo:

O contato com a produção documental como diretor, acaba por me posicionar em um lugar privilegiado dentro da construção conceitual sobre esse gênero cinematográfico. Estar de frente com o personagem e vivenciar a sua importância no processo de produção de um filme me fez compreender a partir de um outro ponto de vista as etapas de concepção da obra artística. Portanto, essa pesquisa procura entender, tendo como suporte o método interpretativo psicanalítico, esses três momentos específicos – encontro, condução e costura – de fundamental importância para o filme documental. O diretor e o personagem, dentro de uma relação de f(r)icção, colocam suas subjetividades em choque constante, e é justamente esse atrito e os diferentes caminhos que surgem é que proporciona a singularidade desse modo de produção filmica tão complexa e rica de sutilezas. O que a câmera capta algo além da simples efígie, da representação e da encenação de quem cruza sua objetiva. Na pele, na carne filmica, há também um mundo psíquico amplo que essa pesquisa procura evidenciar.

Palavras-chave: Encontro; Condução; Costura; Fricção/ Ficção; Documentário; Subjetivação; Representação.

Abstract:

The contact with the documentary production as director, turns out to put myself in a privileged place within the conceptual construction on this genre of film. Being face to face with the character and to experience its importance in the process of producing a movie made me understand from a different point of view the stages of conception of artistic work. Therefore, this research seeks to understand, supported by the psychoanalytic method of interpretation, these three specific moments - meeting, conduction and sewing - of fundamental importance for the documentary film. The director and the character within a relationship of f (r)iction, put their subjectivities in constant shock, and it is precisely this friction and the different paths that arises is what provides the uniqueness of this mode of film production as complex and full of nuances. What the camera captures is something beyond mere likeness, representation and enactment of those who cross their objective. In the skin, under the skin of film, there is also a psychic wide world that this research tries to highlight.

Keywords: Meeting, Conduction, Sewing, Friction / Fiction, Documentary, Subjectivity, Representation.

Lista de Ilustrações

Imagem I – Imagem retirada do filme Estamira.....	97
Imagem II – Imagem retirada do filme Estamira.....	105
Imagem III – Imagem retirada do filme Estamira.....	111
Imagem IV – Imagem retirada do filme Santiago.....	118
Imagem V – Imagem retirada do filme Santiago.....	135
Imagem VI – Imagem retirada do filme Santiago.....	138
Imagem VII – Imagem retirada do filme A luz que surgiu por trás da colina.....	143
Imagem VIII – Imagem retirada do filme A luz que surgiu por trás da colina.....	148
Imagem IX – Imagem retirada do filme A luz que surgiu por trás da colina.....	157

Sumário

Introduzindo o filme na câmera.....	11
I – As ilusões apreendidas no olho da câmera.....	17
Representando o representado.....	21
Documentário, ética e os seus diferentes modos.....	29
Uma breve historieta sobre o documentário.....	34
II – As ilusões reveladas.....	46
Psicanálise e arte.....	51
Psicanálise, literatura e cinema.....	61
III – Prolegómenos: sobre metodologia de pesquisa, interpretação e arte.....	70
Psicanalisando - pesquisando com a psicanálise.....	72
O método psicanalítico e associação livre.....	76
A psicanálise implicada [ou clínica extensa].....	78
IV – O método.....	84
O método psicanalítico aplicado ao documentário.....	84
Encontro, condução e costura.....	89
Procedimento de análise.....	92
V - As três etapas de uma f(r)icção pouco conhecida.....	95
V(i)– O encontro em Estamira: Marcos.....	95
O encontro com marcas.....	99
Quem está em busca de quem?.....	102
Prado, o lixeiro de imagens pouco inocentes.....	105
Filmar e fazer um filme: dois passos para Santiago.....	112
V (ii) – Encontro e condução na valsa de Santiago.....	116

Espelho sem face.....	116
Salles em 2005.....	118
Encontros, reencontros e conduções.....	123
Os rastros e restos.....	135
A dança das mãos.....	137
V (iii) – Encontro, condução e costura – Lana um cidadão muito mais do que do mundo.....	141
A luz.....	142
Encontro com Lana.....	143
Conduzindo com Lana.....	150
Costura em Lana.....	157
VI – Projetando uma conclusão.....	162
VII – Referências.....	165

Introduzindo o filme na câmera

Realmente, *a hora do documentário chegou*. Pessoa Ramos (2008) estava certo quando afirmou isso. Nunca se produziu, assistiu, discutiu e teorizou-se tanto sobre esse gênero cinematográfico como nas últimas décadas. O “*primo pobre*” (Teixeira, 2004) do cinema ficcional ganha cada vez mais espaço nas salas de cinema, nas TVs públicas e privadas, e se mostra como o mais produtivo e vivo (em termos técnicos e estéticos) dos gêneros na atualidade.

O aumento da produção se deve a alguns fatores: a estagnação do modo clássico ficcional que se vê aprisionado em um formato comercial pautado na repetição de receitas de sucesso de bilheteria e fôrmas narrativas; o acesso cada vez mais tangível às tecnologias que de forma clara contribuem para produções com menor custo, etc.; e principalmente, uma busca no mundo histórico, na circunstância que nos cercam, de novas possibilidades de construções filmicas que somente o documentário proporciona.

Seguindo o fluxo, as pesquisas teóricas se multiplicam na tentativa de, cada vez mais, compreender e ressituar as novas produções. Segundo Marie:

A teoria do cinema, durante muito tempo fascinada pelo *efeito de ficção*, interessa-se cada vez mais por esse imenso continente desconhecido no qual, regularmente, descobrimos novas riquezas e sutilezas, mas também sua função social e cidadã. O documentário informa, milita, permite transformar o real (Marie In: Ramos, 2008, p.11).

O documentário está em contato direto com o real. É a partir do encontro com o mundo histórico que ele se fundamenta, nesse terreno fluido do cotidiano onde o “*Eu é*

produto da terceiridade e, por conseqüência, da linguagem, sendo essencialmente um contador de história” (Martins, 2007, p.12), onde emergem os mais surpreendentes personagens e suas narrativas, que constantemente os documentaristas vão buscar seus temas e suas inspirações.

Fato é que, passeando pelos vários recortes teóricos que discutem o cinema documental, dentro desse vasto campo de possibilidades teóricas do qual essa pesquisa procura fazer parte, algo nos chamou a atenção. Desde André Bazin a Ismaïl Xavier, de Bill Nichols a Trevor Ponech, com exceção de alguns poucos ensaios de Jean-Louis Comolli, todas as abordagens que encontrei sobre os filmes documentais, do ponto de vista técnico, estético e subjetivo, são feitas na perspectiva do autor, do diretor¹. E mais, todas tendo como ponto de partida a imagem, a tomada, a câmera. Não encontramos nada que dê destaque ao sujeito-personagem que também é produtor de sentido.

É realmente significativo perceber que num campo de estudo sobre um gênero cinematográfico que se propõe em contato com o mundo, que, portanto, se constrói no acaso de um processo feito a quatro mãos, não exista nada de efetivo dentro de sua teoria que analise a relação entre os dois principais pilares de criação de um filme documental: o diretor e seu personagem. Há, portanto, uma lacuna, uma escassa ou “ínfima” bibliografia que dê amparo na detecção do olhar ou da reflexão sobre a “condição existencial” do contato entre diretor e personagem no filme documental, na presença de ambos enquanto agentes subjetivos na construção fílmica.

E aqui, nessa pesquisa, faço valer os escritos de Gauthier:

Para todos os que abordam o estudo dos filmes pela vertente da teoria (no sentido amplo, qualquer que seja o seu eixo de trabalho), é preciso, mais

¹ Existem também vários estudos, em vários campos do conhecimento, sobre a imagem em movimento e sua relação direta com o espectador, mas nada de efetivo na perspectiva do personagem e sua presença.

cedo ou mais tarde, para as necessidades da análise ou da organização do quadro de matéria, que se coloque o problema, e, na ausência de definições aceitas por todos, que se responda por conta própria (Gauthier, 2011, p.12).

O documentário é produto do encontro de subjetividades. Desde os seus primórdios, é do contato entre essas subjetividades que ele se constrói. E é justamente por isso que suas possibilidades criativas são tão amplas. Teorizar sobre o processo de produção de um filme documental sem destacar o contato entre esses sujeitos produtores de sentido é jogar fora o que há de mais precioso nessa forma de expressão cinematográfica. E nesse sentido, passamos a caminhar em um terreno arenoso e delicado. Entramos no campo de estudo da psique humana.

Entender a relação humana e as dores causadas por essa relação tem sido a principal tentativa do campo do conhecimento psicanalítico desde sua invenção. A Psicanálise, que coincidentemente nasceu junto com o cinema, traz em sua carne a investigação do inconsciente, esse mesmo inconsciente que aqui é pensado como produtor desse mesmo cinema. Portanto, ao estudarmos a relação entre subjetividades produtoras de sentido em um filme, estaremos de forma direta adentrando o campo de estudo psicanalítico.

De fato, o que essa pesquisa se propõe é uma aproximação entre a teoria do cinema e a teoria da psique², tendo como análise três filmes – *Estamira*, *Santiago* e *A luz que surgiu por trás da colina* –, três documentários biográficos. E, a partir da interpretação destes filmes, a pesquisa pretende discutir os três momentos fundamentais dentro do processo de produção onde a relação entre o diretor e seu personagem mostram-se evidentes; o encontro, a condução e a costura.

² Essa aproximação não é nem um pouco recente. O cinema tem sido constantemente visitado pela teoria psicanalítica a partir da relação entre sonho e ficção. De forma geral, a Psicanálise e as artes dialogam desde sua criação. Freud, em vários estudos, teve como aliadas a literatura, a pintura e etc.

O objetivo dessa pesquisa foi de re-direcionar o olhar para um ponto que acreditamos ser de fundamental importância, o motor propulsor de um filme documental; a relação entre o diretor e o personagem no decorrer do processo documental. Para isso, fez-se uso do método psicanalítico – como explicitado mais adiante –, uma vez que sabemos que é do encontro das subjetividades que emerge o que há de mais rico dentro dessa construção fílmica. “*Cada indivíduo passa de uma mise-en-scène a outra, produz, na articulação das mise-en-scènes sociais pelas quais passa, sua própria mise-en-scène. Filmar um outro é confrontar minha mise-en-scène com aquela desse outro*” (Comolli, 2008, p.100).

Nesse sentido, o trabalho se estrutura da seguinte forma: no capítulo 1, propomos um sobrevoo na história do documentário, tendo como arcabouço teórico os textos de Pessoa Ramos³ e Nichols⁴, autores contemporâneos que muito têm contribuído para a teoria cinematográfica, visando com isso situar melhor o leitor que não possua um contato mais próximo com essa teoria. Como solo de sustentação, apresentamos a noção de ética documental e os diferentes modos de se produzir documentário. Fechando esse capítulo, dedicamos uma discussão importante para uma primeira aproximação entre a teoria do cinema documental e a Psicanálise; o conceito de representação. Reforçamos que, mesmo com uma presença forte, um traço marcante do mundo histórico dentro do processo de produção de um filme documental, ainda sim, não se pode considerar o documentário como algo da ordem de uma cópia do real, portanto, como verdade absoluta.

A arte que sempre fez parte do campo de estudo da Psicanálise será analisada no capítulo 2. Do contato direto com a sociedade às interpretações das obras de arte, a

³ Fernão Pessoa Ramos é professor livre-docente do Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi presidente fundador da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine). Além de textos de cinema documentário, publica sobre teoria do cinema e cinema brasileiro. (Trecho retirado de seu livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*)

⁴ Bill Nichols, autoridade internacionalmente conhecida no campo do documentário e do filme etnográfico, é professor de cinema na San Francisco State University, onde dirige o programa de pós-graduação em Estudos Cinematográficos. Tem publicado trabalhos em diversas áreas, desde a cibernética e cultura visual até o cinema novo iraniano. Trecho retirado do site <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1922>

psicanálise sempre teve importante presença no estudo dos mundo simbólico e representativo.

O contato entre a teoria freudiana e arte não se restringe a utilização erudita de obras, privilegiadamente literárias, como belas ilustrações da teoria. Ele se revela um verdadeiro entrelaçamento que, aliado à clínica psicanalítica, constitui um momento originário da psicanálise e uma mola propulsora que permite que esta se expanda para além dos limites da psicopatologia, para além da terapêutica da histeria, para atingir um registro universal, da constituição do sujeito (Rivera, 2007).

O capítulo apresenta como ponto de partida as transformações artísticas nos dois últimos séculos e a inserção do campo psicanalítico na análise dessas transformações. Nessa abordagem recortamos uma dentre as expressões artísticas que mais influenciaram psicanálise; a literatura, especificamente o campo da poesia, que por fim nos levará ao encontro com a arte cinematográfica.

O método psicanalítico e a associação livre aplicados ao campo da arte e em seguida ao documentário são destacados no capítulo 4. Com uma breve apresentação do método psicanalítico na clínica e seu importante deslocamento para o campo da arte e da cultura – psicanálise implicada –, esse capítulo surge como alicerce da interpretação proposta a partir dos filmes selecionados. No capítulo 5, especificamente, será apresentado o método de trabalho utilizado para a análise dos três filmes propostos nessa pesquisa, a partir do processo de produção destes.

Nos capítulos 6, apresentaremos as análises que foram feitas a partir dos documentários que servem de estudo para essa pesquisa. Em *Estamira*, o *encontro* entre o diretor Marcos Prado e Estamira é foco de análise, em *Santiago*, o *encontro* e a *condução*

assumem a cena. E, por fim, em *A luz que surgiu por trás da colina*, construímos um pensamento sobre os três momentos da relação entre o diretor e seu personagem como foco da abordagem.

I – As ilusões apreendidas no olho da câmera

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa (...) Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade...

Abbas Kiarostami⁵

Eu tinha aproximadamente oito anos quando entrei pela porta da sala com os olhos pesados de sono, já de pijama, mas sem um pinga de sono, coisas de menino. Parei logo na entrada e fiquei por um tempo observando meu pai que, no sofá, de frente a TV, mantinha-se fixo e concentrado. Decidi caminhar até ele e sentei ao seu lado como que a lutar por um pouco da sua atenção. Ele apenas conferiu quem o encostava e então colocou sua mão sobre meu ombro me trazendo para perto. Meus olhos também se fixaram nas imagens que passavam na tela – um fluxo alucinante combinado com uma melodia belíssima – e por ali fiquei até o fim da “sessão”. Meu pai era um cinéfilo, um apaixonado por filmes de arte e produções européias, mas naquele instante eu ainda não tinha uma noção exata disso e o filme não fazia muito sentido. Todo em preto e branco, sem falas, apenas imagens e sons. Impactante mas de uma estranheza marcante. Passaram-se os anos e só depois de muito tempo é que fui descobrir que naquele dia estava sendo apresentado a “Um homem com a câmera” de Dziga Vertov.

Essa poderia ter sido uma das passagens mais marcantes de minha vida. O fato de recordá-la talvez lhe garantisse certo destaque. Porém, como eu poderia ter certeza disso?

⁵ Abbas Kiarostami é iraniano e diretor de cinema. Seus principais trabalhos são: Cópia Fiel (2010), Close-up (1990), E a vida continua (1991), Onde é a casa do meu amigo? (1987), Gosto de cereja (1997).

Mais ainda, o que realmente comprova sua veracidade? O que faz com que ao lermos esse parágrafo anterior tenhamos uma inclinação para o fato histórico que cerca o acontecido e o relatado? Por que não consideramos a cena descrita como ficcional? Se colocada em outro contexto ou em outro campo de construção do conhecimento, por exemplo, na literatura, será que tal história teria o mesmo impacto e traria a mesma credibilidade?

É evidente que ao pegarmos uma dissertação de mestrado para leitura, o mínimo que se espera é que o autor do texto tenha uma relação ética e verdadeira com o que escreve. Esperamos que o dito – aqui, em primeira pessoa – e o não dito, ou melhor, o escrito e o não escrito, tenham seu embasamento em fatos autênticos e em pesquisas sérias. Estamos no campo da produção científica, cartesiana, e *tudo que você disser poderá ser usado contra você* futuramente. Mas, e se direcionássemos nossa discussão para outro terreno mais arenoso? E se o parâmetro para a análise ou nosso objeto em foco for outro, a arte, ou mais especificamente o cinema, ou mais especificamente ainda o gênero documental? Deveríamos cobrar ou exigir o mesmo compromisso? Poderíamos falar em real, em verdade, dentro de uma construção subjetiva?

Especificamente falando sobre o documentário, tenho acompanhado um pouco os últimos trabalhos de autores que têm se dedicado ao estudo do cinema e suas complexidades, e o que percebo é que tal exigência já não faz mais parte de suas cartilhas e que a discussão sobre o filme documental passou a ser colocada em outro parâmetro. Verdade, objetividade e realidade são conceitos com pés muito pequenos para os sapatos criativos dos cineastas. Autores como; Bill Nichols, Jean-Louis Comolli, Fernão Pessoa Ramos, Ismail Xavier, César Guimarães, Noel Carroll, Carl Plantinga entre outros, cada qual em sua linha de pesquisa, mesmo que ainda com algumas divergências e embates, trazem um novo olhar para a mesa de discussão. Aquecem o debate sobre os limites e as características do cinema documental e,

nesse trabalho, dão-me o suporte teórico para o encontro, mais que urgente, que proponho entre o cinema documental e a teoria psicanalítica.

Durante uma boa parte da história, a narrativa documentária foi deixada de lado por grande parte dos críticos e teóricos da área (Ramos, 2008). Tratado como uma produção marginal, o documentário atravessou a maior parte do século XX em uma posição de invisibilidade, e tal fato acabou por contribuir negativamente em sua difusão e fruição distanciando-o do grande público. Mas, por outro lado, esse distanciamento lhe deu a liberdade necessária para explorar possibilidades narrativas, as quais o colocaram em posição de experimentalismo constante. Renegado pelas grandes produtoras cinematográficas, o cinema documental pôde remodelar-se constantemente.

Agora, se durante todo esse período, no cardápio da imagem em movimento seu lugar nunca fora de destaque, o mesmo não pode ser dito quando analisamos a produção de artigos e textos direcionados ao cinema na atualidade. Se fizermos um levantamento da produção literária dentro do campo cinematográfico nas duas últimas décadas, acredito que nenhum tema será mais recorrente do que a discussão sobre a teoria do cinema documental, em particular, sobre os limites da ficção/não-ficção ou da ficção/documentário⁶. Tentar compreender a melhor localização teórica e quando o documentário pode ser, ou não, considerado ficção, ou se ele enquadra em outro lugar dentro do espaço cinematográfico, foi uma das mais constantes buscas dos pesquisadores ao abordar o cinema na contemporaneidade.

O que proporcionou esse constante retorno ao tema foi justamente o crescimento de produção de filmes documentais – por serem mais baratos e por serem considerados como

⁶ Não-ficção e Documentário são dois termos utilizados por diferentes autores. Trevor Ponech – What is non-fiction cinema? (1999), Carl Plantinga – Rhetoric and representation in nonfiction film. (1997) –, e Noel Carroll – Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. (2004) – ampliam a discussão para além do documentário e abordam a partir da não-ficção os filmes experimentais, entre outros que não se enquadram no formato ficcional clássico. Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols e Jean-Louis Comolli já abordam o assunto de forma direta ao termo documentário, acreditando que a ampliação não pode ser válida para a discussão.

um trampolim para os novos diretores que buscam um lugar ao sol dentro das produções ficcionais – e, mais que isso, as constantes experimentações e consequentes mutações e hibridações destas. Filmes como *“Chronique d’un été”*, de Jean Rouch (1960), *“F for fake”*, de Orson Wells (1973), *“No Lies”*, de Michell Block (1973), *“The thin blue line”*, de Erroll Morris (1988), *“Close-up”*, de Abbas Kiarostami (1990), ou mesmo *“Sanduíche”*, de Jorge Furtado (2000), e mais recentemente, *“Jogo de Cena”*, de Eduardo Coutinho (2006), *“Filmefobia”*, de Kiko Goifman (2008) e *“Terra deu, terra come”*, de Rodrigo Siqueira (2010), realmente provocam certo alvoroço na teoria do cinema por trabalharem sobre uma linha muito tênue que coloca o documentário, por muitas vezes, muito próximo de uma estrutura clássica ficcional.

Verdade é que o filme documental, o irmão pobre, beneficiou-se e ainda se beneficia de uma liberdade narrativa que o irmão rico perdeu desde o início dos tempos. Sem o peso de um mercado competitivo e sedento por atrações cada vez mais pirotécnicas, o filme documental se coloca no lugar de autenticidade. *“A natureza da não-ficção e do filme de não-ficção provou ser absolutamente desorientadora para gerações de cineastas e acadêmicos.”* (Plantinga, 1997, p.2)

É com essa frase que Carl Plantinga começa seu livro *“Rhetoric and Representation in Nonfiction film”*, e deixa claro que o caminho para a definição teórica sobre documentário é tortuoso. E, de fato, durante toda a história de produção do gênero documental, várias formas “desorientadas” surgiram e provocaram estardalhaço nas discussões acadêmicas e em periódicos como *Cahiers du Cinéma*⁷, onde quase todas traziam em seu núcleo o limite ficcional das obras documentais.

Apesar de suas diferenças, os limites entre a ficção e documentário se colocam, cada vez mais, sobre um solo movediço de difícil definição, *“diferenças entre documentário e*

⁷ Revista francesa que foi fundada por André Bazin, dentre outros, na década de 50. Especializada em cinema, teve como um dos seus autores Jean Luc Godard. Comolli também fez parte do corpo editorial da revista.

ficção, certamente, não são da mesma natureza das que existem entre répteis e mamíferos. Lidamos com o horizonte da liberdade criativa de seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfiças de definições.” (Ramos, 2008, p.22). Dentro dessa perspectiva, as novas teorias e estudos sobre o gênero documental procuram mudar o foco central da discussão e passam a se debruçar muito mais em discutir o “como” e não “o que” é documentário.

Com isso, os últimos anos se mostraram muito mais produtivos. Pensar sobre a narrativa documental a partir dela mesma, sabendo que em alguns momentos ela pode sim tangenciar e porque não interseccionar a narrativa ficcional, mas procurando a todo o instante estabelecer uma teoria que responda a outras necessidades que não apenas a do debate ingênuo sobre a simples aproximação com a narrativa ficcional – debate esse que por muito se esvaiu [voltaremos a abordar o assunto em *representando o representado*] – mas que tragam contribuições diretas para o entendimento do gênero em si, o “como” sendo então alvo principal. Algo que vem de encontro ao que já nos bem coloca Comolli: “*À pergunta “o que é documentário?” não há outra resposta senão a questão feita por André Bazin: “o que é cinema?”*” (Comolli, 2008, p.173).

Representando o representado

Fazendo-me outro, faço-me de novo, e o fazer conta mais que a forma, verdadeira ou mentirosa, daquilo que me tenho feito durante a vida (Herrmann, 1999, p.163).

O homem se insere no mundo pela representação. É através da representação, pelo que ele mostra-se em diferentes momentos, e através da resposta do outro a esse seu encenar,

ou seja, dessa relação direta com o externo, com o outro que, enfim, ele se conhece, ou melhor, desconhece-se. Desconhece-se no sentido de que esse retorno do outro nada mais é do que o reflexo do que ele próprio se permitiu, do que ele, constantemente regulado pelo ego, deixou vazar, lhe atravessar. E é na trilha desse permanente conhecer-se e reconhecer-se, desconhecer-se e redescobrir-se, que esse mesmo homem vai se inserindo no mundo real e se constituindo enquanto identidade.

Nós todos vivemos nesse reino de representações que conhecemos como realidade. A realidade é produto de uma espécie de acordo entre os homens, que necessitam de algo comum para poder falar, entender-se, agir em conjunto. Falando e agindo, acabam por criar a realidade, o conjunto das representações do mundo. Realidade é representação (Herrmann, 1999, 146).

É-nos insuportável a simples ideia de viver só. O homem se justifica é na presença do outro. Herrmann propõe aqui algo da ordem da cumplicidade e do contrato. Aceitamos as regras estabelecidas pela certeza de esta ser-nos menos violenta; nesse comungar, nós, ventríloquos de inúmeros e infinitos braços, com infinitos bonecos a nos representar, estamos prontos para entrar em cena a qualquer momento, em qualquer lugar.

Sujeitos-no(do)-cotidiano⁸, somos, portanto, agentes dessa realidade que se constrói no incessante movimento de forças. Da escola ao trabalho, da simples amizade à devastadora relação amorosa, os disfarces nos acompanham e as máscaras sociais se multiplicam. Um jogo belíssimo de efetivação da vida. Assim é que nos sentimos parte do mundo. Sentimos a necessidade pela teatralização, regidos pelo princípio do prazer, essa força propulsora e essencial, como bem nos ensina Freud:

⁸ Livre construção conceitual do autor desse texto, em concordância ao conceito “sujeito-da-câmera”, apresentado por Pessoa Ramos. Sujeito-do-cotidiano é aquele que se encontra no mundo histórico.

Como vemos, o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. Não pode haver dúvida sobre sua eficácia (Freud, 1997, p. 24).

É por essa decidida busca pelo prazer do corpo e da psique, ou pelo menos, por evitar o desprazer do choque, do risco efetivo do real, que nos colocamos o tempo todo em cena e, por que não, criamos as possíveis cenas, com roteiros nunca bem acabados. Impossível, e ao mesmo tempo tolo, é tentar remar contra a corrente do desejo, da força de produção que opera na interioridade do sujeito, tentar controlar ou domar a “*matriz simbólica das emoções*” (Herrmann, 1991, p.25).

E o desejo, ao mesmo tempo que nos movimenta, nos angustia, porque nós desejamos aquilo que falta. É por sermos seres faltantes, por termos linguagem, é que, também, somos seres desejantes. E isso introduz a doença em nossa realidade, quer dizer, a doença tem a ver com esse problema de nossa constituição mesma. Então não podemos falar, em restabelecimentos de algo perdido, porque nós não vamos poder recuperar esse perdido: ele nos constitui. Ele não é um defeito. O desejo não é um defeito, mas trás problemas (Nogueira, 2004).

De fato, o desejo age. E por sua ação, alicerce e causa dos tremores desse mundo ficcional e frágil que construímos – o qual Nietzsche sabiamente desconstrói, a partir do conceito de verdade, colocando-a como interpretações que podem e são constantemente

modificadas –, que as relações se estabelecem e a realidade assume seu posto, sendo-nos apresentada como representação do real (Herrmann, 1999, p. 145).

Alinho os pensamentos de Herrmann e Nietzsche, para os quais o mundo é composto e alicerçado sobre inúmeras interpretações. Sendo assim, segundo o autor, tornar-se-ia impossível qualificar uma interpretação e desqualificar outra como a *mais verdadeira*. Assim ele escreve:

O que ocorreria, porém, se a verdade dos enunciados não passasse de um tipo de engano sem o qual o homem não poderia sobreviver? E se a condição da verdade fosse a mesma da mentira? Revelar-se-ia, então, o atávico caráter dissimulador do intelecto humano e, com ele, a suspeita de que entre o “refletir” e o “dizer” não vigora nenhuma identidade estrutural (Nietzsche, 2007, p.10).

O que o autor apresenta aqui é algo da ordem da necessidade. Não ficcionamos cotidianamente por mera opção na forma de conduzir a vida, mas sim por uma obrigação imprescindível constitutiva do ser, por estarmos em constante vigília de nossa casa, do eu, por termos medo, pavor do que por trás de tudo se esconde em nós. E assim, senhor da errância e do disfarce, o homem se conduz ao pragmatismo de uma verdade frágil e inocente. *“O disfarce é uma atitude eminentemente social que regula ou desregula a relação com o outro e que depende de convenção socialmente compartilhada, para poder tornar-se efetiva”* (Herrmann, 1999, p. 146). É desse lugar do disfarce, da ficção e das interpretações que nasce a representação social e, conseqüentemente, a imagética.

Imagem é representação, uma vez que ela por nós é conhecida apenas através da percepção que está o tempo todo sofrendo a interferência dessa construção identitária e subjetiva do homem. Merleau-Ponty quem nos afirma que *“jamais no real a forma percebida*

é perfeita, há sempre tremidos, rebarbas e uma espécie de excesso de matéria” (Rivera, 2008, p.32). E, aproximando a discussão ao campo do cinema, ele conclui; *“o drama cinematográfico possui, por assim dizer, um grão mais cerrado que os dramas da vida real, ele se passa em um mundo mais exato que o mundo real”* (Ibid).

Esse mundo mais exato do cinema, sem ruídos ou rebarbas que, mesmo o sendo, não deixa de apresentar-se como representação do real. Esse mundo real, menos exato que o drama cinematográfico, que também, nem por isso, deixa de mostrar-se como representação. O cinema e o mundo cotidiano: duas representações distintas, mas duas representações do real.

Logo no segundo parágrafo desse capítulo levantei um questionamento sobre a possibilidade ou não da exigência, ou da necessidade, do real dentro de uma construção subjetiva como a do cinema. Talvez esse seja um dos pontos comuns nas diferentes formas de abordar o cinema documental, principalmente, por espectadores.

Há vários anos sou convidado para ministrar oficinas de produção documental em projetos que pretendem levar o modo de produção audiovisual para cidades pequenas, onde o contato com o cinema é escasso, e com o gênero documental é quase inexistente. Durante a programação das oficinas são apresentados filmes para que os alunos possam expandir seus conhecimentos e ter uma maior diversidade no olhar a partir do contato com produções que se diferem na forma narrativa, estética, na montagem, etc. Para que os alunos possam também ampliar as sensações com relação às diversas possibilidades de produção cinematográficas, proponho exibições dos diferentes gêneros – ficção, documentário, experimental, animação. Após as exibições, é dedicado um momento de discussão rápida sobre o que eles viram e suas impressões, apenas para melhor compreensão desse primeiro contato direto entre eles e os filmes. Aqui, algo que sempre chamou a atenção, por se repetir em todas as oficinas, é a relação de proximidade com o real que os filmes documentais

despertam nos alunos. *Os documentários são mais reais*, é assim que eles sempre os identificam.

Existe sim uma sensação, um traço, mais “real” nos filmes documentais. Eles são e estão em contato direto com o mundo. E é de cá, do mundo que nos rodeia, que é extraída a rica essência do filme documental. Mas, nem por isso, ele deixaria de ser uma representação desse mesmo mundo. Estamos no campo da arte e da criação, estamos no campo da imagem.

Apesar de se impregnarem com os aspectos do som e da imagem, presentes no mundo histórico, o engajamento dos filmes documentais nesse mesmo mundo se dá, efetivamente, pela representação. É da fricção entre as duas realidades, kino-ficcional e cotidiana, que nasce a ficção documental. Da fricção à ficção.

O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. (...) Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. (...) Os documentários muitas vezes assumem o papel de representante do público. Eles falam em favor dos interesses de outros. (...) Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação de provas (Nichols, 2005, p.29).

Se o cinema nasceu documental, documentário nasceu ficcional. E a partir da ficção entramos na ordem da representação, do traço do real. Nichols nos apresenta três formas de representação no qual se insere o cinema documental. Uma delas é a representação em si desse mundo histórico que nos cerca. Um mundo que, por sua vez, já o é sobrecarregado de diferentes representações, e que chega até o espectador em forma de imagem, e as imagens nada mais são que distrações miméticas, falsificações. *“As imagens, em uma instância, não existem. Ocupam sempre um lugar paradoxal entre o ser e o não-ser, pois que não podem ser classificados como nada, ou não existentes, embora tampouco possa se dizer que a imagem é alguma coisa.”* (Comolli, 2008, p.35).

As imagens filmadas na circunstância, no decorrer do tempo cronológico, sempre representarão escolhas feitas pelo sujeito-da-câmera durante a tomada. O cineasta, um construtor de sua subjetividade, insere-se no mundo e com ele se relaciona a partir de um ponto de vista próprio, e esse ponto de vista direciona a tomada e a história. Boris Kossoy⁹, escrevendo sobre a verdade da fotografia, nos diz: *“as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidade, portadoras de significado não explícito e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração”* (Kossoy, 2009, p.22).

Não podemos negar a existência de uma sensação por parte do espectador de que o filme se coloca como documento fiel, principalmente pelo fato de a tomada se dar no instante do acontecimento. Comolli denomina essa sensação, ou melhor, essa relação direta com o mundo histórico de *“inscrição verdadeira”*, onde ele acredita que haja sim *“uma ligação indissolúvel permitida e testemunhada pela máquina do cinema, entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem”* (Comolli, 2008, p.44). Mas com a presença da câmera, não dá para negar que o acontecimento já não mais se apresente para si, que a partir

⁹ Boris Kossoy é historiador e fotógrafo. Autor de “Realidades e Ficções na trama fotográfica” publicado pela editora Ateliê Editorial

desse instante ele se direcione para a objetiva, e que esta se torne parte constitutiva desse mesmo acontecimento, quando não, agente do acontecimento. A câmera coloca-se na *mise-en-scène* dentro do fato que não mais acontece sem ela.

Quando acreditamos em alguma coisa sem uma prova conclusiva de que essa crença seja válida, ela se torna fetichismo ou fé. Com frequência, o documentário convida-nos a acreditar piamente que ‘aquilo que vemos é o que estava lá’. Esse ato de confiança, ou fé, pode derivar as capacidades indexadoras de imagem fotográfica, sem ser plenamente justificado ou sustentado por ela. (...) É um risco que aceitemos como dogma o valor de evidência das imagens (Nichols, 2005, p.120).

Fé demasiada no poder da imagem. Esse talvez seja o grande mau do século XXI, acreditar fielmente no que vemos através do que é projetado no écran da sala escura, nas telas, monitores e portáteis. Podemos estar perdendo nossa relação com o real que nos rodeia em troca da crença na imagem. E mais, o que pode ser considerado um pecado ainda maior, esquecemos que nossas relações com o mundo histórico e com seus personagens é que regem a construção dessas representações. É no sentido oposto que essa pesquisa pretende se construir. Não podemos deixar de lembrar que, como disse Jean Mitry, “*a realidade filmada pelo cinema é, sobretudo, uma realidade de cinema*”.

Pretendi, a partir da representação, do filme documental, mergulhar em sua brecha, buscando encontrar o motor propulsor da representação fílmica; a fricção entre diretor e personagem, entre o sujeito-da-câmera e o sujeito-do(no)-cotidiano. Da relação direta e estreita entre esses dois jogadores é que surge a mais bela essência do jogo documental, a incerteza. O lugar da incerteza é o lugar da psique, do inconsciente. É nessa perspectiva que trago para a discussão a Psicanálise, em um possível e necessário diálogo. “*A psicanálise*

nasceu com o destino de elucidar a psique humana, que se manifesta na criação do sujeito e de sua realidade” (Herrmann, 1991, p. 12). É no incerto, improvável, no indiscernível que a Psicanálise se recria. É desse mesmo lugar que se reconstrói a narrativa documental.

... no cinema documentário, somos atravessados pelas incertezas do real, da vida ordinária (anônima e singular), do imprevisto, do improvável, do indiscernível e do inusitado; somos arrastados pelo encontro com o outro e sequer sabemos se vamos sair do outro lado, já que a regra é, no mínimo, não sairmos ilesos ao final deste caminho. Nosso consolo é que este mundo não pensado, indomável, que trasborda as representações que dele fazemos, só ele mesmo é que pode nos retirar do tédio das telenovelas, do apelo realista-espetacular das telerrealidades e das ficções cada vez mais programáticas (Guimarães, 2008, p.34).

Uma breve historieta sobre o documentário

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. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação e desejo e (2) documentários de representação social¹⁰ (Nichols, 2005, p.21).

Quando surge o primeiro filme documental? Se tomarmos como referência o autor Bill Nichols – para o qual todo filme é um documentário – nossa conclusão seria a de que o

¹⁰ Para Bill Nichols, os filmes se classificariam em dois tipos, onde os documentários de satisfação e desejo representariam o que hoje comumente chamamos de filmes de ficção e, por sua vez, os documentários de representação social representariam o documentário propriamente dito.

cinema documental nasceu antes mesmo do surgimento de sua própria denominação. Explico. Os irmãos Lumière¹¹, apesar de não terem sido os primeiros¹² a exibir um filme para um grupo de espectadores, acabam por entrar para a história do cinema como o marco inicial com sua primeira exibição pública em 28 de dezembro 1895. Mas o termo “documentário”, atribuído pelo inglês John Grierson, só viria a ser apresentado e publicado mais de trinta anos depois, em fevereiro de 1926, em um jornal nova-iorquino (Da-Rin, 2006, p.20). Mas, se a distância temporal entre o início do cinema e o aparecimento de sua denominação é evidente, o que levou Nichols a afirmar que todo o filme é, por essência, documental?

Para ser mais exato, a expressão “documentário” aparece em uma crítica que Grierson faz ao filme *Maoma*, de Robert Flaherty (1926) no qual ele afirma que “*sendo uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário*” (Da-Rin, 2006, p.20). Exposição visual dos eventos cotidianos como valor documental, é isso que Grierson acredita diferenciar, num primeiro momento, o filme documental dos chamados ficcionais.

Um pouco mais à frente no tempo, já com um avanço nessa nova forma de produção cinematográfica, Grierson definirá o gênero de uma forma muito mais poética¹³ e interessante; o documentário como um “*tratamento criativo das atualidades*”. Mas em pouco tempo, tal expressão seria utilizada para enquadrar um vasto tipo particular de filmes que surgiriam em sentido oposto ao que, em ritmo acelerado, se produzia nos estúdios

¹¹ Os Irmãos Lumière entram na história do cinema mundial como os grandes responsáveis pela invenção cinematográfica. Suas primeiras filmagens foram feitas com o cinematógrafo, precursor das câmeras, ele tanto poderia filmar como também projetar o que fora filmado.

¹² Apesar de os irmãos Lumière serem considerados, historicamente, os responsáveis pela primeira exibição pública de filmes, é sabido que em 1º de novembro de 1895, dois meses antes da famosa apresentação do cinematógrafo Lumière no Grand Café, os irmãos Marx e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição de 15 minutos do bioscópio, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de vaudeville em Berlim. (Mascarello, 2006, p.19)

¹³ Poético, porque era assim que Grierson acreditava que os filmes documentários deveriam ser. Fundamentados nas atualidades, os documentários deveriam sempre se ater a cuidados estéticos particulares.

estadunidenses, em Hollywood, o chamado “cinema de atrações”¹⁴. Sobre isso, Bazin afirma: “*Eu distinguirei no cinema de 1920 a 1940 duas grandes tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade.*” (Bazin, 1991, p.67)

Sem nos anteciparmos demais, ou mesmo atropelarmos, com uma reflexão precipitada acerca da afirmação de Nichols, mas já trazendo aspirações a respeito de seu pensamento, se Grierson propõe que a exposição de eventos cotidianos em um filme tem valor documental, essa aproximação temporal proposta por Nichols não seria de forma alguma tão esdrúxula ou ilógica assim. Para tanto, basta lembrarmos aquela primeira exibição pública dos irmãos Lumière; pessoas comuns que saem pela porta principal de uma fábrica enquanto a câmera capta esse evento. Algo tão cotidiano quanto o esquimó que sai para caçar e volta para casa em um determinado horário¹⁵ do dia.

Evidentemente que Nichols não se prende apenas a esse fato isolado para pensar os filmes como essencialmente documentais. Outros elementos e conceitos, que ainda serão abordados, dar-lhe-ão o suporte necessário para tal afirmação. Mas essa primeira aproximação já se mostra importante para começarmos a pensar de que forma os documentários enunciam, e como eles podem ser percebidos pelo espectador – aqui, como eventos cotidianos¹⁶. Comolli (2008), afirma:

Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de

¹⁴ Cinema de atrações foi o nome dado pelo historiador do cinema Tom Gunning às primeiras ficções produzidas nos Estados Unidos. Tal expressão se deve ao fato desses filmes terem apelo a apresentações de estilo circenses e por apresentarem uma gama de fenômenos incomuns, com um tom sempre exibicionista. (Nichols, 2005, p.121)

¹⁵ Referência ao filme *Nanook, o esquimó* de Robert Flaherty.

¹⁶ Reforço que não pretendo apresentar a teoria de Nichols ou de outros autores como verdade absoluta, mas vejo que elas acabam por se completarem e serão de fundamental sustentação para uma análise geral sobre a quantas andam os estudos sobre o cinema documental. Ademais, o que pretendo, a partir de suas teorias é apresentar alguns conceitos produtivos e históricos que considero importantes para entendermos de forma mais clara o “como”, e não “o que”, são os documentários; suas estruturas, abordagens, transformações técnicas e históricas. Para, assim, poder de fato mergulhar no tema central desse trabalho, a relação entre diretor e personagem no processo de produção de um filme documental.

vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière) (p.45).

Se o cinema nasceu documental, como afirma Nichols e reforça Comolli, em pouco tempo ele se viu cindido em dois grandes gêneros; o próprio documentário e a ficção. Cada qual com estéticas e caminhos um tanto distintos.

A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não-ficção com frequência quer instilar a crença (aceitar o mundo do filme como real). (...) Do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também (Nichols, 2005, p.27).

Além disso, poderíamos também relativizar os dois gêneros da seguinte forma: (1) o filme documental teria sua narrativa voltada pra fora, como se o que fosse abordado, ou enunciado, tivesse um alvo direto que é o espectador que também faz parte desse mundo histórico ao qual o filme discorre (algo como: “Ei! O que falo aqui, você aí também é parte.”); (2) o filme clássico ficcional trabalharia então com uma lógica oposta, sua narrativa voltar-se-ia para dentro, para si. Ela se fecharia, indiferente ao espectador e ao mundo histórico (algo como: “O que falo aqui só diz respeito a mim, caso queira sentar e observar, fique à vontade.”). É o espectador, na ânsia de fazer parte da história, que mergulharia na tela.

Uma das estratégias dos filmes documentais é, justamente, fazer com que acreditemos no que passa na tela como testemunho do mundo como ele é. Esse mundo que corre em um tempo cronológico conhecido, mas que ganha outra dimensão e outro tempo no filme, ainda sim é, por nós, reconhecido como o lugar que nos rodeia, que está lá, do lado de fora da sala escura. Um que, de autenticidade, faz com que exista um traço muito forte do real, do mundo

histórico nos documentários e que direciona nossa subjetividade para um mergulho no argumento proposto. Somos obrigados a dançar com Santiago, a respirar o mau cheiro que circunda Estamira, a nos incomodar com os pelos do nariz de Afonso Lana¹⁷.

Tais filmes trazem para o espectador uma nova dimensão à memória popular e a história social. (Ibid, p.27) Esses filmes apresentam para nós o mundo histórico como o conhecemos e, da mesma forma, como cremos que os outros também o conheçam. Um mundo histórico que nos identificamos, mas que está posto em outro lugar da realidade, está posto no universo kino-ficcional¹⁸.

Mas se de fato o filme documental trás uma presença forte do mundo histórico, é de se esperar que a forma do diretor, o sujeito-da-câmera¹⁹, relacionar-se com esse mundo, o modo como ele se coloca no embate, no corpo-a-corpo com tal realidade, sofrerá, pois, influências dessa constante mudança histórica e desse personagem que também faz parte dessas duas realidades. O documentário deve ser pensado a partir do seu embate com as diferentes formas de transformações sociais. O diretor, também inserido no mundo histórico cotidiano, não está imune às mudanças de postura da sociedade que rege esse mundo. E, portanto, este sujeito-da-câmera se vê em constante atrito com o que lhe cerca, e isso acaba por provocar alterações significativas em sua postura e na forma da enunciação ou asserção do filme documentário.

O modo de se pensar e conceber o filme documental foi constantemente modificado por esse mesmo mundo que ele busca na tela representar. As relações com o espaço e a

¹⁷ Em referência aos três personagens que foram analisados pela pesquisa em seus respectivos filmes.

¹⁸ Universo kino-ficcional é um conceito que apresento para falar da realidade que se encontra dentro do filme. Uma realidade diferente da cotidiana e diária. O conceito será mais bem trabalhado no capítulo 3.

¹⁹ Conceito apresentado por Fernão Pessoa Ramos em “Mas afinal... o que é mesmo documentário?”. Para o autor o sujeito-da-câmera é aquele que sustenta a câmera na tomada, e sua constituição deve ser pensada de modo amplo. Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espetatorial. O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de representação a ação da tomada. O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som. O sujeito-da-câmera está sempre presente, enquanto sujeito, na circunstância da tomada. (Ramos, 2008, p.84)

evolução tecnológica acabam por direcionar as constantes transformações e, por consequência, passamos a refletir sobre o campo da ética, diretamente responsável pelas mudanças na forma de se fazer um filme e, principalmente, na forma de o sujeito-da-câmera pôr-se em cena, pôr-se em sua *mise-en-scène*²⁰.

Chamamos 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. O corpo-a-corpo com o mundo – através da mediação com a câmera, conforme se abre para o espectador e é por ele determinado – sempre foi uma questão premente para o documentário. A ética compõe o horizonte a partir do qual o cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada (Ramos, 2008, p.33).

Documentário, ética e os seus diferentes modos

Como já foi dito, os documentários possuem uma forte marca do mundo histórico por se relacionarem diretamente com ele e com seus personagens e, portanto, acabam por sempre sofrer as influências desses períodos. Todas as transformações no processo de produção se deram por mudanças técnicas ou sociais, ou ainda, pelo choque entre as duas.

Fernão Pessoa Ramos nos apresenta em sua obra “*Mas afinal... O que é mesmo documentário?*” uma linha diacrônica evolutiva da história do cinema documental alicerçada em mudanças significativas da postura ética, que em momentos específicos foram

²⁰ O termo francês designa a posição do diretor geral, mas também se refere a toda movimentação cênica do ator em relação à câmera e ao espaço.

determinantes para alterar o modo de enunciação ou de asserção documental. O diretor, no embate direto com o mundo, sentia-se na obrigação ética de atender às indagações e aos anseios de um público específico e de uma realidade específica. Essas mudanças acabaram por delinear os movimentos estilísticos e técnicos. Não se trata aqui de um determinismo de datas, estamos trabalhando no campo das artes, mas de constatação das transformações importantes que se evidenciaram na posição e na forma de expôr do sujeito-da-câmera.

A questão ética no documentário possui, portanto, uma premência que não existe no campo da ficção. Uma das vantagens em admitirmos que existam narrativas documentárias e narrativas ficcionais, e que diferem entre si, é podermos cobrar e analisar a dimensão ética dentro de um horizonte próprio ao documentário. Aspectos éticos tencionam diretamente a forma da presença do sujeito (e sua equipe) que sustenta a câmera na tomada. A evolução estilística do documentário no século XX pode em grande parte ser relacionada à valoração ética do sujeito que enuncia (Ramos, 2008, p.34).

Pessoa Ramos denomina os quatro principais sistemas de valores que sustentam a presença do sujeito-da-câmera na tomada e nas asserções do documentário sobre o mundo em: educativo; imparcial (em recuo); interativo/ reflexivo; modesto. (Ramos, 2008, p.35)

A ética educativa surge com Jonh Grierson na década de 1930 e com o início da produção dos filmes então denominados como documentário. A partir de uma proposta que corre na contramão do “cinema de atrações” estadunidense. Grierson e os documentaristas desse período acreditavam que os filmes deveriam estar imbuídos de uma missão e uma discussão muito mais profunda do que simplesmente entreter o espectador, eles deveriam ter

um papel social e educacional. Aqui, a história passa a ser guiada pela propaganda²¹ informativa para as massas emergentes das décadas de 1920 e 1930.

Dessa forma, mais do que produzir filmes segundo uma linha ética própria, Grierson passa a contar com o financiamento massivo de organismos estatais em torno dessa missão educativa da população. Na ética educativa a narrativa se preocupa com asserções que divulguem o funcionamento do Estado, suas ações diretas no mundo, reforçando mais uma vez o aspecto educacional do cidadão. O que vale destacar é a força poética que esses filmes apresentam e, por isso, além de um valor social, os documentários desse período destacam-se pela qualidade das imagens e do som, associados à nova onda soviética da montagem, influenciados por Eisenstein²² e Vertov²³.

O estilo documental na ética educativa é o do documentário clássico: *“forte presença da voz over ou locução, ausência de entrevista/depoimento, encenação em cenários ou locação, utilização de pessoas comuns como atores.”* (Ramos, 2008, p.35) A voz “over”, também chamada de “voz de Deus”, era a voz que enunciava um saber; era o proprietário do saber absoluto dentro do filme (algo como o narrador onisciente da literatura).

Naquele período, praticamente todo filme apresenta a voz *over* que narra todas as ações que se desenrolam durante o filme. As ações também estavam em função dessa voz e quase sempre ilustrava o que era dito. Nichols resume tal estilo documental com a frase “Eu falo deles pra você” (Nichols, 2005, p.40). Onde “eu”, o sujeito-da-câmera, fala “deles”, o tema ou objeto enunciado, para “vocês”, nós, os espectadores. *“O campo de valores da ética*

²¹ O termo “propaganda” já era usado nesse período para designar os filmes que tinham um foco de divulgação institucional. Não devemos confundir o termo propaganda com marketing, que está ligado diretamente a ideia de mercado.

²² Sergei Mikhailovitch Eisenstein nasceu em Riga (Letônia). Em 1923 fez sua primeira experiência cinematográfica, com *O diário de Glumov*. Eisenstein se destacou no cinema mundial pelas propostas inovadoras de montagem e por seu cinema politicamente engajado. Entre seus filmes destacam-se: *A greve* (1924), *Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1928). (Eisenstein, 2002).

²³ Dziga Vertov, importante diretor soviético. Nascido em 1896, Denis Arkadievitch Kaufman adotou aos 22 anos o nome de Dziga Vertov, que significa literalmente “pião giratório” e, conotativamente, “movimento perpétuo” (Da-Rin, 2006, p.109). Assim como Eisenstein, Vertov contribuiu consideravelmente com o cinema a partir da montagem.

educativa é formado pelo próprio conteúdo dos valores que veicula, sem que se atine para o estatuto, ou posição, do sujeito que enuncia.” (Ramos, 2008, p.35)

É importante evidenciar e esclarecer um ponto fundamental e de grande divergência que sempre se colocou como motivo de embates teóricos já naquela velha discussão a respeito dos limites entre documentário e ficção: a encenação. Os documentários sempre se apoiaram na encenação para enunciar de forma assertiva seus argumentos. Um dos primeiros filmes documentais, *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty (1926), tem como principal personagem um esquimó que não era, nem de perto, um nativo. Flaherty se utiliza de um ator para fazer o papel do esquimó Nanook. Oitenta anos mais tarde, em *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho (2006), atrizes encenam e passam-se por pessoas comuns que estão dando depoimentos sobre passagens difíceis, problemas existenciais de suas vidas. *“Alguns dos lugares-comuns na reflexão sobre documentários estão relacionados à questão da encenação. (...) O documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios e encenação.”* (Ramos, 2008, p.39)

Mas, de qualquer forma, enunciado a partir de um saber – a voz over – e apoiando-se em tomadas feitas para o documentário, *“no universo da ética educativa não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado”* (Ramos, 2008, p.36). *Nanook, o esquimó*, bem como *O homem de Aran*, de Robert Flaherty (1934), *Correio Noturno*, de Harry Watt e Basil Wright (1936), todos os filmes educativos produzidos pelo Empire Marketing Board entre 1928 e 1933 na Inglaterra, e no Brasil os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) são filmes que trazem as propostas sociais e educativas de Grierson.

Por quase quatro décadas, aproximadamente 35 anos, a ética educativa foi soberana e, baseados nela, inúmeros filmes foram produzidos com o mesmo formato pelo mundo afora. Essa soberania não se dava apenas pelo gosto estético, mas por um engessamento causado pela falta de tecnologia adequada. Existia ainda uma dificuldade imensa de se trabalhar fora dos estúdios. Equipamentos pesados e, portanto, de difícil locomoção atrapalhavam significativamente a execução da criatividade dos artistas.

Dois fatores fazem com que, após a metade da década de 1950, aconteça uma brutal mudança no modo de enunciar os filmes documentais, (1) uma crítica pesada ao modo clássico de asserção documental, diretamente ligada ao fato de o sujeito-da-câmera posicionar-se como o único real sabedor e, conseqüentemente, o único enunciador na narrativa, e (2) a evolução tecnológica; equipamentos mais leves – câmeras 16 mm – possibilitando a utilização da câmera na mão durante a tomada e o gravador Nagra, que captava o áudio no instante da tomada. Em razão desses dois elementos, o documentário entraria em um novo período, qual foi intenso, porém curto, da chamada ética da imparcialidade ou do recuo.

Se na ética educacional nós tínhamos a mão forte do sujeito-da-câmera como detentor único do saber, aquele que enunciava, que falava de alguém pra nós, na ética do recuo o que teremos é uma oposição total aos moldes anteriores. Surgia uma tentativa de quebra radical com o modo expositivo até então dominante. Como o próprio nome diz, o que se propunha claramente era um recuo do sujeito-da-câmera, que se colocaria em cena como observador, como a “mosquinha” na parede. Eis que se apresenta o chamado “cinema direto”.

Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para julgamento do espectador. Duas metáforas podem definir a ética do documentarista que age em situação de recuo: o paralelepípedo do real e a mosquinha na parede. A

estilística dominante da ética que se crê imparcial ou ambígua é a do cinema direto. Os principais procedimentos estilísticos de enunciação assertiva da ética da imparcialidade são a fala no mundo, o som ambiente (Ramos, 2008, p.36).

Os cineastas, apoiados na ética do recuo, acreditavam que dessa forma não estariam interferindo no mundo histórico ao qual estavam inseridos e poderiam então extrair uma verdade maior no que captavam. A câmera apenas acompanharia o decorrer do tempo para que só depois, na edição, o diretor pensasse na construção de uma narrativa, de uma história. Essa ambiguidade na forma de representar o mundo proporcionaria, ao modo de ver desses diretores, um sentimento de liberdade ao espectador. A principal premissa adotada por eles baseava-se na expressão: “*Don’t ask, don’t tell and don’t repeat*”²⁴.

Vale ressaltar que no cinema direto, ou na ética do recuo, o sujeito-da-câmera nunca se colocava na invisibilidade. Sua presença deveria ser percebida, diferentemente dos *realities shows* ou das câmeras de monitoração e vigilância. A busca pela imparcialidade teria de ser conseguida a partir da presença e não da ausência da câmera. *Salesman*, dos irmãos Albert e David Maysles (1969), *Bethânia bem de perto – a propósito de um show*, de Julio Bressane (1966), *Entre atos*, de João Moreira Salles (2004), dão voz total aos personagens documentados. Em contrapartida, segundo Nichols (2005, p.177), apresentam filmes quase sempre com pouca história e falta de contexto.

Segundo Niels Bohr (Augusto, 1969), “*em Física, o observador perturba o objeto observado*”. Não sei se em cinema tal situação se repete, mas o fato é que tal crença na

²⁴ Não pergunte, não diga, e não repita. A partir desse slogan, o diretor não perguntaria e nem diria nada. E jamais o personagem repetiria falas ou ações.

imparcialidade, causada pelo recuo, rapidamente cairia por terra. Em 1965, César Augusto, em seu artigo publicado na revista *Filme & Cultura* sobre o cinema-verdade²⁵, escreveu:

Há em cada pessoa um ator. Este ator imagina o papel, a atitude, a expressão que lhe parecem mais eficazes para impor-se aos demais. A liberdade do homem não resiste aos olhares dos outros. A câmera é a multiplicação destes olhares. O observador atrás da câmera, escolhe uma dessas expressões. Daí em diante, entramos no domínio da criação. O cinema testemunha deixa de existir em função de um cinema de invenção – montagem subjetiva de atitudes compostas (Augusto, 1965, p.43).

O rompimento com o documentário clássico, pautado na ética educativa, foi importante para apresentar ao mundo outra forma de presença do cinema, outra postura em relação ao objeto. Mas não demoraria muito para que houvesse uma nova movimentação que recolocasse essa relação entre o mundo histórico e o sujeito-da-câmera em outro patamar. O cinema direto não sustentaria por muito tempo sua ideia de uma imparcialidade total pelo simples recuo na tomada. A presença da câmera e a possibilidade de uma construção subjetiva futura na montagem do filme seriam argumentos suficientes para derrubar qualquer aspiração a esse respeito. Uma fragilidade que rapidamente foi posta em cheque. A negação da antítese viria com a ética interativa.

A ética interativa/reflexiva propõe uma “honestidade” do fato. Já que não há possibilidade alguma de imparcialidade total na condução documental, assumimos uma interação aberta com esse mundo. A partir de então, é trazido para um mesmo plano a ética

²⁵ É preciso esclarecer que sempre houve uma confusão histórica a respeito das nomenclaturas exatas do cinema-direto. Tanto o termo “direto” como “verdade” foram utilizados para se referir aos filmes que surgiram no período que Pessoa Ramos intitula de “ética do recuo”. O termo cinema-direto surge na França, enquanto o cinema-verdade, na Inglaterra. Aqui, especificamente, Augusto (1969) escreve sobre o cinema-direto, mesmo tendo usado o termo cinema-verdade.

educativa e a ética do recuo. Um movimento que vai do *Eu falo de você pra eles* em direção ao *Nós falamos de você pra eles*. O documentarista assume uma postura de revelar ao espectador a construção do filme em relação direta com o mundo histórico.

A ética da intervenção valoriza aquele documentário que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação. Ao contrário da ética do recuo, não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do acontecer na tomada (Ramos, 2008, p.37).

Com a ética reflexiva, o conteúdo assertivo passa para um segundo plano. Não existe uma voz do saber, existe um processo. A construção torna-se tão importante quanto o argumento em si. E essa construção revela-se na relação direta, no corpo-a-corpo com o mundo histórico e seus personagens. O próprio sujeito-da-câmera passa a se colocar como personagem da enunciação. “*Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la.*” (Ramos, 2008, p.37)

Inserida na virada de 1950 para 1960, tendo como um dos marcos “*Chronique d’un été* [Crônica de um verão], de Jean Rouch (1960), a ética reflexiva praticamente comandou, e ainda o faz, a produção documental. Canais a cabo como National Geographic, Discovery Channel, entre outros, utilizam-se, a seu modo, de forma, ou melhor, de fôrma excessiva da ética reflexiva. O uso de depoimentos, entrevistas, a voz *over*, os procedimentos metalinguísticos tornam-se parte da enunciação. O filme se abre para que o dispositivo possa então agir.

Além dos *documentários cabo*²⁶, podemos destacar; *Ninguém sabe o duro que eu dei*, de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal (2009), *O homem que engarrafava nuvens*, de Lírío Ferreira (2010), *Shoah*, de Claude Lanzman (1985), *Só dez por cento é mentira*, de Pedro Cézar (2010), entre tantos outros, são filmes que se utilizam do modo participativo e acabam por isso apresentando uma fé excessiva nos depoentes. Apresentam quase sempre histórias ingênuas (Nichols, 2005, p.177).

Mas eis que chegamos ao fim da modernidade e ao fim das grandes ilusões ideológicas. O sujeito pós-moderno fragmentado, e não mais detentor do saber, vê-se em voos muito mais rasos, vê-se dentro do que Pessoa Ramos chamou de *ética modesta*.

“Não sei”, “Não tenho densidade para interagir”, “E também ninguém mais sabe”, diz o sujeito modesto. A voz que enuncia o documentário (a voz das asserções), o sujeito-da-câmera em seu embate com o mundo, caracteriza-se pela valoração da posição modesta, de onde espalha seu olhar crítico pelo horizonte que lhe cerca. A ética do saber do documentário clássico permanece a milhas de distância (Ramos, 2008, p.38).

O recuo e a imparcialidade passam a não mais fazer parte da enunciação do sujeito modesto que, dilacerado, mistura-se ao corpo do filme. É o filme que fala de si; é o corpo do Eu que deixa para trás as ambições educativas. De si, esse sujeito ainda pode falar e, a partir de si, o mundo se mostra. Há, portanto, uma rejeição à objetividade, e o “eu” passa a se misturar com o próprio filme. *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato (2006); *Passaporte húngaro*, de Sandra Kogut (2003); *No fundo, nem tudo é memória*, de minha autoria (2011); 33 e *Filmefobia*, de Kiko Goifman (2004 e 2009) são filmes que falam antes de tudo de si mesmos, para depois pensar em aspirações maiores. “*A ética do sujeito modesto*

²⁶ Fernão Pessoa Ramos utiliza-se dessa expressão para designar todos os documentários que têm formato para TV a cabo.

aceita os limites do corpo e da voz do “eu”” (Ramos, 2008, p.39). Eis o sujeito pós-moderno e seu cinema. A questão ética é novamente abalada. João Moreira Salles, na introdução de *“Espelho Partido”* de Silvio Da-Rin, também nos apresenta seu olhar sobre a questão da ética:

Todo documentarista enfrenta dois grandes problemas, os únicos que de fato contam na profissão. O primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como apresenta o tema para o espectador. O primeiro desses problemas é de natureza ética; o segundo é uma questão epistemológica. O documentarista pode filmar e editar seu filme sem tomar consciência da ética e da epistemologia. É uma inconsciência perigosa, pois o filme conterá necessariamente as duas dimensões e será medido, em grande parte, pelas soluções específicas que adotar (Salles, 2006, p.7).

As mudanças éticas e, consequentemente, as novas posturas dos documentaristas ou do sujeito-da-câmera, não fizeram com que os movimentos anteriores sucumbissem ao esquecimento. Com a entrada da ética do recuo, por exemplo, novos filmes foram propostos, mas os formatos clássicos ainda continuaram a ser produzidos e até hoje ainda o são. *Coração Vagabundo*, de Fernando Grostein Andrade (2008), documentário sobre Caetano Veloso, foi feito nos moldes do cinema direto que, como fora dito, surgiu em meados de 1950. Portanto, o que apresentamos até agora são os momentos de transição e não de superação de modos pré-estabelecidos. É a transformação ética e com ela a recolocação da voz que enuncia.

O termo “voz” foi apresentado por Nichols em uma tentativa de determinar as diferentes formas com que os documentários se colocam para nós espectadores, e de que maneira ele apresenta-nos sua asserção, seu argumento.

Por ‘voz’ refiro-me a algo mais restrito que o estilo; aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, ‘voz’ não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (Nichols, 2005, p.50).

A ética pode caracterizar e direcionar os documentários que são produzidos, contudo, uma série de modos de fazer documentário também o possa. E é justamente a noção de “voz” do documentário que ajudará Nichols a determinar os diferentes tipos – modos – de documentários e suas técnicas e estilos. Para o autor, fazendo uma varredura histórica do cinema, os filmes documentais classificar-se-iam em: poéticos; expositivos; observativo; participativo; reflexivo; performático. Não será difícil perceber que, por vezes, os diferentes modos estarão em direta concordância aos movimentos éticos já abordados por Pessoa Ramos.

Não podemos perder de vista que apesar de Nichols definir conjuntos de filmes a partir de características específicas, hora nenhuma ele, assim como Pessoa Ramos, pretende rotular ou mesmo delimitar um espaço único para os documentários. Os diferentes modos podem, o que quase sempre ocorre, misturar-se. Não é difícil encontrar um filme que possua duas ou mais características de modos distintos. O que o autor pretende com isso é apenas

facilitar o estudo, aproximando filmes que possuam certa semelhança estética e construtiva. Filmes que, no fundo, formam um outro grande conjunto; o das representações.

II – As ilusões reveladas

A Psicanálise nasceu, cresceu e vive entrelaçada na denominada “Sociedade Moderna”. E certamente não terá seu fim nessa ou em outra suposta sociedade que alguns já se arriscam a chamar de Pós-Moderna²⁷, Sociedade Líquida²⁸, etc. Pois, cada vez mais percebemos a importância de seu diálogo com as diferentes teorias do conhecimento humano. O sujeito-do(no)-cotidiano, produtor de subjetividades, que modifica e é modificado pelo mundo, foi quem abriu essa fenda para a efetivação – ou a efetiva ação – da Psicanálise. Assim Herrmann nos diz:

Veja que estranho. A loucura do nosso mundo é simplesmente o resultado direto da maneira pela qual o construímos. Porém, preferimos dizer que essa espécie de sombra, a irracionalidade das relações entre os homens e a irrealidade do mundo cotidiano, é produto de outra coisa, não da razão, mas da falta de razão, da loucura. (...) E foi assim que nasceu a Psicanálise (Herrmann, 1995, p.16).

A modernidade criou um sujeito-da(na)-loucura, o qual se moldou aos novos tempos que começaram a surgir desde o século XIX, e que se fizeram presentes, de forma efetiva, no século XX. A inserção da máquina, e com ela as novas relações sociais e do trabalho, colocaram esse homem no lugar da incerteza e do desespero. A competição por um lugar ao sol e a manutenção desse lugar ressituararam as relações humanas. Acuada, esse homem se

²⁷ Também apelidada de *Sociedade humorística*, Gilles Lipovetsky em *A era do vazio* apresenta uma discussão solidificada sobre a sociedade atual. *A sociedade, cujo valor cardeal passou a ser a felicidade em massa, é inexoravelmente arrastada a produzir e a consumir em grande escala os signos adaptados a esse novo ethos, ou seja, mensagens alegres, felizes, aptas a proporcionar a todo momento, em sua maioria, um prêmio de satisfação direta* (p. 130).

²⁸ A partir das características, significados e contradições da modernidade atual, Bauman apresenta o conceito de *Modernidade Líquida* por ser essa uma era com as principais particularidades dos fluídos: a inconstância e a mobilidade. (Bauman, 2001)

lançou na insana tentativa de ressignificar sua presença nesse mundo e a questionar, equacionar, cada vez mais seu lugar no tempo e no espaço. Nesse instante, esse mesmo homem abriu a ferida na psique e se mostrou suficientemente incompetente ao tentar lidar com suas dores. A Psicanálise surge da(na) dor do mundo, portanto, no tempo do desamparo social.

A sociedade do desamparo, em cena, apresenta como protagonistas os personagens da errância e do fragmentado descentramento²⁹. Os filhos desse tempo, como Freud nos diz, não são mais senhores de sua própria casa, de seu próprio eu. *“A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muito sofrimento, decepções e tarefas impossíveis”* (Freud, 1997, p.22).

Christoph Türcke (2010), em seu livro *“Sociedade Excitada”*, afirma que se a miséria trazida pela Revolução Industrial suscitou uma nova perspectiva guiada pela razão com uma ação coletiva da sociedade de forma solidária e participativa, o mesmo não aconteceu no século XX. Desde então, o que vivenciamos foi a substituição da sociedade da individualidade pela sociedade do individualismo. E acredito que este século ao qual acabamos de adentrar venha evidenciar ainda mais tal movimento. Sobre o fim da ação coletiva que existia até o século XIX, o autor escreve:

No século XX essa perspectiva se fechou. Mas a efervescência geral não diminuiu. Pelo contrário, ela se congestionou. Porém, quanto mais lhe falta a grande válvula, cuja abertura coletiva ela poderia acionar, mais dificilmente se pode suportá-la, mais faz com que todos procurem com suas forças encontrar aquilo que proporciona alívio, e tudo que fascina, que encanta, serve para tal (Türcke, 2010, p.10).

²⁹ Segundo Bárbara de Souza Conte, em psicanálise, a concepção de descentramento quer dizer tirar de foco a noção racionalista do conhecimento centrado no sujeito consciente, deslocando o foco para o inconsciente.

Sociedade das sensações³⁰, do desamparo, do espetáculo. Sociedade dos vários nomes e nenhuma essência. Nunca na história mundial se percebeu tal contradição; uma sociedade que se mostra cheia de confiança, acreditando poder saciar seus plenos desejos, mas ao mesmo tempo tão frágil, oca e insatisfeita. Sociedade da incompletude. Sociedade essa que se vê enferma e que encontra a falsa sensação de prazer presente nos torrenciais estímulos *áudio-e-visuais* dos meios de comunicação de massa, no uso do corpo como dispositivo e depósito de sensações, nas religiões e suas promessas de um lugar paradisíaco pós-vida, nos entorpecentes que se multiplicam em efeitos, cores e formas, enfim, nas mais diversas tentativas ilusórias de retorno ao lugar de refúgio e de conforto do Eu. É justamente na busca da cura dessa sociedade, que Freud se apresenta e trás para o centro das discussões das relações humanas sua criação. A Psicanálise, segundo Herrmann, vem curar o homem, principalmente de seu esquecimento.

Na sociedade contemporânea observa-se um movimento ao mesmo tempo excêntrico e fragmentador. Os caminhos da tecnologia afastam o homem de seu centro e o rompem em pedaços, identificados com sempre mutáveis projetos de satisfação, criados pelo próprio sistema de aceleração cultural que adia, a cada momento, a condição de satisfação e repouso que parece estar buscando construir. A Psicanálise pretende curar do descentramento fragmentário, não por restituir ao homem o centro perdido, fantasia religiosa, mas por revelar seu descentramento essencial e a insaciabilidade do desejo. Se nossa cultura espelha material e concretamente essa condição e, portanto, cobre seu homem com a ilusão de resposta, como um véu de esquecimento, a Psicanálise busca levantar esse véu, desvelar o olvidado

³⁰ Christoph Türcke assim chamou essa sociedade contemporânea a qual estamos inseridos. Uma sociedade que necessita constantemente ser estimulada.

(aletéia), mostrar o descentramento e a ruptura internos do sujeito, para curá-lo do excesso de fragmentação (Herrmann, 1991, p.14).

Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que as novas tecnologias encurtam distâncias numa virtual aproximação e facilitam os encontros globais, elas fragmentam e afugentam o homem de seu centro de equilíbrio. Nesse sentido, o analista se coloca no cenário da orientação, dentro da cena, na busca de proporcionar no sujeito a identificação da presença do real que o habita. Diferente das ciências no paradigma moderno onde o objeto pode ser observado e comprovado empiricamente, o trabalho analítico propõe a cura não como uma solução analgésica, anestésica, imediata, muito pelo contrário. A análise vem provocar um furo na representação desse sujeito, abrindo-lhe uma ferida que não mais cicatriza. O método interpretativo psicanalítico, a situação analítica, centrada nas livres associações, retira o véu que o sujeito-do(no)-cotidiano insiste em carregar sobre si.

A interpretação psicanalítica opera em sentido contrário à complexidade. É do novo ao velho, do complicado em direção ao simples que ela caminha. Em um desenrolar nem sempre sutil, nem sempre amistoso é verdade, mas sempre nesse sentido. Um movimento de escavação, de retirada das camadas egóicas da representação. Ela caminha da consciência ao inconsciente, das construções mais elaboradas às cenas representativas originárias, puras. Da problematização sintomática às dimensões primárias.

É no desvelamento, na desmetaforização, tal como nos ensina Freud, que ela atua. Na ruptura, ou melhor, no ato³¹ da *ruptura de campo*³², como nos apresenta Herrmann em sua teoria. E, a partir de Joel Birman:

³¹ O ato aqui, como o ato fotográfico descrito por Phillipe Dubois (2010), que será apresentado ainda nesse texto.

³² Ruptura de campo pode ser descrita através do que o próprio autor nos apresenta. O argumento que sustento agora é que, não importando o conteúdo específico de uma interpretação, não importando sequer se o analista pensa estar interpretando, um efeito interpretativo comum sempre ocorre: o diálogo entretido com seu analisando provoca a ruptura de campo de sustentação das relações vigentes em certo momento analítico. Seja melhor ou pior a direção da ruptura – e realmente pode ser muito infeliz –, seu efeito será o que já vimos: um

Poderíamos mesmo falar de um movimento de desconstrução da montagem imaginária trazida pela fala do paciente, em direção aos elementos do desejo inconsciente – cenas vividas, lembradas ou fantasiadas da infância, modos de amor e ódio primitivos, representações psíquicas primárias perpetuadas no inconsciente. A interpretação, nesta acepção original, abre, fratura a consciência numa direção precisa: em direção ao inconsciente e, portanto, a um campo de desconhecimento onde se geram intensidades psíquicas fundamentais (Sampaio, 2002, p.166).

De fato, o que propõe a Psicanálise através de sua interpretação, é atravessar a representação do analisando e do mundo que o cerca rumo ao real, à verdade do inconsciente. Através dos bonecos da representação, encontrar o ventríloquo, o manipulador, de forma que ele possa deparar-se com aquilo que não é, mas que pode vir a ser (Ibid, p.174). O ato analítico – e o chamo de ato não por acaso, pela semelhança conceitual com o ato fotográfico – vem então provocar abalos identitários no sujeito-do-cotidiano.

Mas que estranha forma de cura é essa que no lugar de tapar, cobrir, cicatrizar a ferida aberta pelo mundo provoca um tremor ainda maior, abrindo uma fenda ainda mais profunda na representação? Que processo é esse que bate em vez de assoprar? Que relação é essa da ordem da provocação que faz do familiar algo tão estranho pra nós? Haveria algo de criação nisso? Existiria, por fim, algo de artístico no ato psicanalítico? Pois é esse o novo lugar da arte contemporânea. É ela que também vem falar desse novo sujeito-na(da)-modernidade.

instante lógico de impossibilidade de representação suficiente (de expectativa de trânsito), seguido de reestruturação de outro campo, em que relações novas advirão. Esta é, a meu ver, a operação fundamental da Psicanálise, que batizaremos de *ruptura de campo*.

Psicanálise, arte e fotografia

A arte é o que faz a vida mais interessante do que a arte.
Robert Filliou

Se as relações econômicas e sociais no mundo sofreram alterações substanciais, principalmente a partir da metade do século XIX com a evidente presença da máquina no processo de produção industrial, e se essas alterações se intensificaram ainda mais com a virada do século XX, proporcionada pela avassaladora evolução exponencial das tecnologias nos diferentes meios e provocando toda uma transformação no mundo, certamente toda uma ordem de valores e apontamentos que regiam o campo da arte – que sempre esteve em contato íntimo com o homem e com esse mundo – sofreriam modificações significativas.

Dentro de um quadro de instabilidade subjetiva é o artista em seu processo criativo o primeiro a se pôr em cena, e a re-agir. Segundo Freud, o artista, durante a história, sempre se colocou como antecipador.

É necessário que se compreenda bem o espírito do artista. Ele se coloca no ponto de convergência das manifestações sensíveis e se abre para absorvê-las. Poderíamos até dizer que o pensamento do mundo se manifesta primeiramente sobre o artista, como se ele fosse o primeiro de uma fila de indivíduos e os demais acompanhassem seus movimentos iniciais (Nogueira, 2008).

A nova forma de afirmação de uma onda sistemática que se estabelecia no mundo, provocou, rapidamente, a transformação no processo de produção da arte. E os processos artísticos predominantes no século XIX sofreram grande transformação no século seguinte,

até desembocar na contemporaneidade, desmembrando-se da tradição da arte como representação, para que então o artista pudesse se jogar por completo dentro da construção de sua obra. O resultado final passa a se apresentar como a extensão do próprio artista, algo que está intimamente ligado a ele. A arte contemporânea, portanto, *“toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõe o mundo, e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração”* (Bartucci, 2002, p.12).

É importante ressaltar de início a importância que o surgimento da fotografia³³ representa na história da arte – e na criação do cinema, fundamentalmente – e de que forma ela, direta e indiretamente, começou a redirecionar os movimentos artísticos. Segundo Phillippe Dubois³⁴, todo esse movimento de ressignificação da arte, além de suas causas até aqui expostas, teve seu impulso e se deve muito, também, à presença da fotografia.

Efetivamente patente no século XIX, em um primeiro momento a fotografia se apresentou como uma ferramenta fundamental para os diferentes campos das ciências. Mas essa utilização inicial não impediu que sua disseminação social eclodisse e que ela então ganhasse o mundo.

Dubois divide o percurso da fotografia na história em três tempos, a saber: *“(1) a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese); (2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); (3) a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)”* (Dubois, 2010, p.23). De forma breve apresento os dois primeiros tempos, fixando, por fim, minha reflexão no terceiro momento, esse de grande relevância para fundamentar um raciocínio em direção a arte moderna, contemporânea, e o diálogo dessas com a Psicanálise.

³³ Existem outros caminhos para discutir os movimentos artísticos e suas transformações. Atenho-me a fotografia, principalmente, pelo fato de ser ela precursora, ou melhor, a base do estudo da imagem em movimento - do cinema.

³⁴ “O ato fotográfico” foi publicado pela primeira vez em 1990, e teve sua 13ª edição publicada no Brasil no ano de 2010

O papel da fotografia como espelho do real, a partir do que o próprio autor nos diz – analisando a crítica feita na época por Baudelaire – é:

Conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um “servidor”) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender “invadir” o campo reservado a criação artística (Dubois, 2010, p.30).

De fato, em um primeiro momento ela não o faz, não invade o campo da criação artística. Sua presença resume-se ao registro do mundo material, à foto retrato e aos trabalhos vinculados ao campo da ciência. Mas é justamente nesse lugar que ela indiretamente acaba por provocar suas primeiras interferências no terreno das artes, onde os mais entusiasmados chegaram a proclamar a ‘liberdade da arte pela fotografia’ (Ibid). Dentre eles, Picasso, em 1936:

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictural. Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? (...) A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (Ibid, p.31).

Colocado assim, sob o pensamento do século XIX que se estenderia até o princípio do século seguinte, a fotografia abre o debate em um novo momento que inicia. Ela apreende o sujeito e liberta sua subjetividade. No instante em que decreta a morte simbólica do homem de frente sua objetiva, dá vida à criatividade. O tempo da mimese é o tempo da cópia do real, que coloca em oposição técnica e atividade humana.

Mas a grande onda estruturalista do século XX, segundo Dubois, seria o ponto fundamental para a primeira mudança no paradigma de análise da fotografia. Aqui, a ideia de espelho do mundo é substituída pela transformação, codificação. Da cópia ao espelho distorcido, partido. Tendo como base os estudos da psicologia da percepção (Arnheim, Kracauer), o estruturalismo (Christian Mertz, Roland Barthes), e também os discursos a respeito do uso antropológico da fotografia, o debate muda de lado e ganha força a noção do código e da desconstrução fotográfica³⁵. Mas é do choque entre essas duas concepções teóricas sobre a fotografia que o autor conclui;

De fato, os dois grandes tipos de concepção que passamos em revista até aqui – a foto como espelho do mundo e a foto como operação de codificação das aparências – tem como denominador comum a consideração da imagem fotográfica como portadora de um valor absoluto, ou pelo menos geral, seja por semelhança, seja por convenção (Ibid, p.45).

É justamente nesse ponto que o conceito de fotografia, dentro dessa pesquisa, passa a nos interessar.

³⁵ Trago apenas um dentre todos os argumentos que Dubois apresenta em seu livro. Seguindo a linha da psicologia da percepção, Dubois afirma que Arnheim (1997), em seu livro “Film as art” *propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro lado, todo o campo de variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (as vezes sonora, no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil.* (Dubois, 2010, p.38)

Desde então, estabelecem-se novos parâmetros e a fotografia começa a ser entendida a partir da ideia do traço, da marca. Nesse momento, não há dúvida de que a fotografia não é cópia pura da realidade como se afirmara em um primeiro momento, e que, portanto, ela faz, a seu modo, uma transformação do real. Mas o que não poderia negar também é a evidência da presença aqui, na imagem fotográfica, do que em algum momento esteve lá, no espaço, no tempo, e na frente da objetiva. A fotografia é um recorte espaço-temporal, mas existe na imagem um traço do que esteve lá, que se deposita no papel. Existe aqui aquele referente que, citando Roland Barthes, adere à imagem.

Em busca de uma melhor fundamentação sobre o movimento da fotografia à arte, Dubois trás à cena as teorias dos signos de Ch. S. Peirce, e aproxima à concepção fotográfica, em especial a esse terceiro momento, o que Peirce chamou de *lógica do índice*. O índice, para esse autor e, portanto, a fotografia para aquele, colocar-se-ia como a representação por contiguidade física – na fotografia, a mecânica do aparelho, associada à luz depositada nos grãos de prata, à química do filme – do signo com seu referente. E mais, esse referente que fixa sua marca no filme o faria a partir de um instante único, que Dubois em seguida chamaria de ato; *o ato fotográfico*. É no disparo, no pressionar do dedo ao disparador, que o ato se concretiza.

Metaforicamente, como no ato da ruptura de campo de Herrmann, o ato fotográfico proporciona o movimento de abertura do obturador da câmera, deixando que a luz percorra o espaço e que a física trabalhe independente do fotógrafo, independente do analista. Esse momento decisivo do fotógrafo é que produz o recorte do mundo, as quatro dimensões, e ratifica a lógica indiciária, determinando a presença, a contiguidade do que estava lá, no espaço, no tempo, para o que estará para sempre aqui, impregnado na foto. Esse ato, que de forma evidente contribuirá para uma mudança no paradigma artístico dominante.

Durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia (Dubois, 2010, p.253).

O autor, portanto, nos propõe um movimento inverso do pensamento com relação ao atrito entre fotografia e arte; agora, para ele, a arte é que se tornaria “fotográfica”. O processo artístico na modernidade passaria a seguir a lógica do índice; da marca, do depósito, sinal, do traço físico de um “ter-estado-aí”. E seu maior expoente, que inaugura todo o movimento da arte moderna, é Marcel Duchamp.

A obra de Duchamp, por mais complexa e múltipla que seja, aparece bem, historicamente, como a pedra de toque das relações entre a fotografia e a arte contemporânea, como o lugar e o momento de reviravolta, em que se passa dessa ideia banal e tão frequentemente repetida segundo a qual a foto veio libertar a pintura de seus vínculos de representação “icônica” a essa outra ideia, mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais (Ibid, p.258).

A partir desse movimento do pincel subjetivo, é a arte que subverte o homem e a própria arte. No período moderno e principalmente no contemporâneo, não se pode mais pensar a obra desligada do processo que a criou. O artista, o gênio da técnica abençoado pela inspiração divina, que por quase toda a história humana buscava na natureza os elementos que lhe despertassem no olhar a forma que seria representada na tela – ou mesmo no

mármore, a escultura, que surge trabalhada a partir da retirada do seu excesso – agora encontra em si, na sua subjetividade em contato com o mundo externo, um universo a ser explorado.

Sua obra se converge em um mistério a ser desvendado, decifrado. E, nesse sentido, o espectador é convidado a vivenciar algo que está além da simples contemplação; ele passa a ser instigado a penetrar através do que vê e do que não vê, a reorganizar todo o espaço sensorio que o cerca. O seu olhar, acostumado ao conforto da benevolência e a tranquilidade *voyerista*, surpreende-se com o novo objeto que não apenas apresenta-lhe o mundo, mas o obriga a construir vários outros mundos.

Estamos falando de um espectador que se desloca da sua eterna passividade, e que também põe sua subjetividade a prova ao entrar em contato com a obra, que vai se construindo, ou melhor, se reconstruindo. De um artista-analista, que não mais receita ao espectador-paciente algo que lhe amenize momentaneamente a dor, mas que o convida a elaborar, a partir da relação, a cura. O convida a consumir outras possibilidades criativas. Escrevendo sobre o pintor, Merleau-Ponty nos diz:

O pintor é um homem em serviço que toda manhã detecta no aspecto das coisas a mesma interrogação, o mesmo apelo a que jamais terá conclusivamente respondido. Aos seus olhos, a obra não está nunca terminada, mas em curso (...) (Merleau-Ponty, 1960, p.94).

É no contato com o espectador que o quadro ganha sombra³⁶. O trabalhar do olho que vê de fora o processo é parte fundamental da continuidade desse mesmo processo. A obra como o resultado do encontro entre artista e observador. São os dois que juntos completam e fundam a arte. Simultaneamente, é essa arte que funda novos sujeitos.

³⁶ Aqui, o olho do espectador como dois faróis a reluzir sobre a obra.

Duchamp afirma existir um coeficiente artístico na obra de arte, e que se dá a partir de “uma relação aritmética entre o que parece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente” (Tessler, 2002, p.79). Aqui, o artista vem falar justamente desse encontro. Existe, para Duchamp, uma distância clara entre a intenção do autor e a realização da obra. Um vazio que não cabe completude. Os caminhos subjetivos que o artista atravessa e os acasos impregnados pela subjetividade na obra ganham novos significados em contato com o espectador, com o olhar e a presença do outro.

Boris Kossoy (2009), voltando à fotografia, vem reafirmar tal constatação nos dizendo de duas realidades presentes no processo. A primeira realidade – a construção material e imaterial do aparato fotográfico; o corpo do fotógrafo; o equipamento e toda sua construção subjetiva que direcionam suas escolhas – que em contato com a segunda realidade – o olho e a subjetividade do espectador – se completam. Algo da ordem do *punctum* e *studium*³⁷, conceitos trazidos por Roland Barthes.

Existe algo de fundamental em toda a arte, que é o encontro com o outro. Nesse encontro com o diverso, com o estranho, com a subjetividade do mundo que a arte se efetua. É da mesma forma que acredito se desenvolver o campo psicanalítico.

O eu não se constitui sem a necessária referência a um outro, tomado fundamentalmente em quatro posições, a saber, a de “objeto”, a de “auxiliar”, a de “rival” ou a de “modelo”. Nesse sentido é que, diz Freud, toda psicologia individual encontrar-se-ia, em algum ponto, com a

³⁷ Barthes, descrevendo seu pensamento sobre uma, dentre várias fotos que Koen Wessing tirou na Nicarágua em 1979, diz: *o que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto médio, quase com um amestramento. (...) é o studium, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo studium que me interesso por muitas fotografias. (...) O segundo elemento que vem quebrar (ou escandir) o studium. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto minha consciência soberana o campo do studium), é ele que parte da cena, como uma flecha e vem me transpassar. (...) A esse segundo elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum. (...) O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 1984, p. 46).* Nessa perspectiva, respectivamente, poderemos colocar o studium e o punctum como algo que se encontra no nível da consciência e do inconsciente.

psicologia social, entendida como o domínio que permite estabelecer as relações de pertinência e contradição entre o eu, os outros e o conjunto geral de todos os outros, a cultura, a sociedade (Sampaio, 2002, p.154).

O que a psicanálise propõe enquanto método de cura, a arte o faz enquanto essência. Corre nas veias do processo artístico contemporâneo essa necessidade de proporcionar abalos na identidade do espectador. A arte se mostra provocadora, atrevida e invasiva quando essa se propõe em contato com o espectador, e esse com a obra. Mas não é, pois, objetivo fundamental do analista provocar rompimentos e fissuras na representação do paciente? “*O artista emprega seu corpo (...) é emprestando seu corpo ao mundo que ele transforma o mundo em obra de arte*” (Frayze-Pereira, 2002, p.258). Assim também não o faz o analista? Não é ele o responsável pela construção do caso, pela criação da ficção analítica?

Dizer, enfim, que a experiência analítica busca promover a mudança psíquica, implica em afirmar que aquela tem como intenção estratégica propiciar o engendramento da criatividade na subjetividade (Birman, 2002, p.94).

Da experiência artística e psicanalítica que podem surgir as suas mais preciosas essências.

A arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente. A arte é, portanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. Fica, então, mais explícito que a arte não se reduz ao objeto que resulta sua prática –

nem a análise à cura –, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que promove um deslocamento no mapa da realidade (Rolnik, 2002, p.371).

Vivenciamos a desterritorialização da arte. Ela se espalha para o mundo; espaços, objetos, personagens, num mesmo momento em que a Psicanálise é convidada a uma maior amplitude no diálogo com esse mundo, a partir de uma inserção mais efetiva e uma maior participação analítica na realidade cotidiana. Alinho aqui meu pensamento ao de Herrmann, *“a psique não é uma coisa que existe na cabeça do indivíduo nem na cabeça coletiva. Ela simplesmente não tem lugar material nem é uma coisa. Psique é o que produz sentido nas coisas humanas”* (Herrmann, 1999, p.144). Produção de sentido é o que faz com que a arte seja o que é. Logo, seguindo o raciocínio de Frayze-Pereira, apoiado em Merlau-Ponty (Frayze-Pereira, 2002), acredito que a Psicanálise deva se posicionar sim, implicada e não aplicada (Frayze-Pereira, 2006) ³⁸ ao campo da arte. E o autor reforça ainda mais seu pensamento:

Ora, no momento contemporâneo da modernidade, momento que abrange o século XX (Berman, 1986, p.16), no qual a arte se emancipa definitivamente de uma cultura totalizante, desliga-se de valores religiosos, éticos ou sociais, adquirindo o poder de exprimir uma relação mais profunda, mais originária do homem com o mundo, (...) nesse momento

³⁸ A distinção proposta pelo autor vem em concordância com a crítica feita por Paul Ricoeur ao que ele chamou de “má psicanálise da arte”. Frayze-Pereira, alinhado ao pensamento de Ricoeur, coloca-se contrário ao mau uso da Psicanálise em grande parte das interpretações feitas sobre a arte por vários autores, incluindo Freud, especificamente, em sua análise sobre as obras de Leonardo Da Vinci. Ler “A flutuação do olhar: Artes plásticas e Psicanálise Implicada”, segundo texto do seu livro “Arte, Dor – Inquietudes entre estética e psicanálise” (2006)

contemporâneo em que surgem como questões, simultaneamente, o olhar e o desejo, o imaginário e o real, a arte possui “uma função e uma força insubstituíveis”. Exatamente por isso, não terá a Psicologia – como lugar garantido entre a História da arte e a Estética – algo a dizer? (Frayze-Pereira, 2006, p.65).

Aqui, corroboro com seu questionamento e amplio, acreditando que a Psicologia, em especial a Psicanálise, além de ter muito a dizer nos campos da História da arte, da Estética, em minha pesquisa, terá muito a contribuir no campo do Cinema.

Psicanálise, literatura e cinema

Na pesquisa de todas as ciências, há uma parcela de arte combinada; na nossa, a arte envolvida é predominantemente a literatura, a qual, muito antes de nós, soube apreender e revelar o labiríntico e contraditório sentido da existência do homem. Freud explorou com excelência essa combinação, onde, enquanto ciência, a Psicanálise é arte, mas sempre faz ciência, quando é literatura (Herrmann, 2004).

Um dos campos de intersecção explorados entre a arte e a psicanálise é o da criação. Existe algo de criativo dentro do discurso analítico, e seríamos redundantes em dizer que o mesmo acontece na arte. A própria situação analítica é pautada na criação, na ficção. Uma ficção que se constrói a partir da relação de confiança do paciente para com seu analista, onde aquele acredita no desejo deste por ele. “*As regras presentes na sessão, a associação livre, pressupõe sempre uma aceitação incondicional do paciente*” (Próchno & Mendes,

2006). É sobre essa lógica da construção que caminha a sessão analítica. E, desse processo, o ato criativo analítico.

Mas de tal relação de proximidade criativa, Birman já nos advertia:

Qualquer generalização poderia ser perigosa na sua audácia, até mesmo porque os diversos processos artísticos se realizam pela mediação de diferentes materialidades artísticas colocadas em cena. Não se pode dizer, com efeito, que algo da mesma ordem aconteça nos campos da literatura, das artes plásticas, do teatro, do cinema e da música. Além disso, escrever prosa e poesia implicam formas bem diferentes de manejo da palavra, da mesma forma que pintar e esculpir pressupõe materialidades e processos diferenciados (Birman, 2002, p.94).

E o autor conclui:

Vale dizer, o que a psicanálise tem a propor aqui é uma leitura da subjetividade criadora que pressuponho ser a condição de possibilidade da experiência artística da criação. Com efeito, não pode existir experiência de criação sem que disso participe a subjetividade criadora, como sendo ao mesmo tempo o seu agente e seu agenciador. (Birman, 2002, p.96).

Dentre as diferentes formas de expressão artística que o autor cita logo acima, uma sempre esteve, desde o princípio, diretamente presente nos estudos do criador da Psicanálise: a literatura. Basta dar uma rápida varrida de olhos nos títulos das obras de Freud para não restar dúvida de tal fato. Foi do encontro entre os textos literários e o texto produzido pelo discurso do paciente que Freud reafirmou sua teoria. E não é difícil entender o porquê. O

artista despeja em sua literatura, em cada palavra disposta sobre o papel, não apenas seus desejos inconscientes, mas os desejos de uma sociedade. Essa mesma sociedade que deitada no divã, sob os olhos e ouvidos bem atentos do analista, procura sanar seus maiores dilemas.

Na clínica psicanalítica podemos relacionar a fala do paciente a um texto de tipo ficcional. Assim, os dados clínicos surgem como uma narrativa que o paciente faz de si e de sua vida no decorrer do processo analítico. Nesse sentido, as relações entre psicanálise e a literatura passam pelo enfoque do texto do paciente e do texto literário, ambos mediado pela palavra (Próchno & Mendes, 2006).

Freud descobre a importância da palavra no processo de cura analítico. Mas não é no dito e sim no não dito que se esconde o mais originário dos desejos do paciente, no recalque. E a partir da interpretação, da escuta em conjunto com a associação livre do paciente, que o analista então tece a teia ficcional.

Mas, se por sua vez o texto de Freud tem qualidades literárias, o mesmo não pode ser confundido essencialmente com literatura, pois, é apenas no horizonte da construção de sentido que seu texto se caracteriza como tal.

Os dois campos – aquele que se constitui entre analista e analisando e aquele que se engendra entre autor, texto e leitor – aproximam-se, por implicarem um incessante trabalho com a linguagem, deixando-se ambos infiltrar pelo inconsciente. Distanciam-se, no entanto, no projeto decorrente dessa infiltração e no uso da palavra que transforma em texto. No caso do escritor, de acordo com Octave Mannoni, (...) o trabalho “concretiza-se

inevitavelmente num objeto (...) que desprende do autor, que excreta para alguém, para outrem (Sampaio, 2002, p.159).

Existem, portanto, afinidades evidentes entre a psicanálise e a literatura. Mas, na contra corrente, também há incompatibilidades claras entre as duas. E a tentativa limitada de total aproximação ou de pleno distanciamento entre elas, acaba por levar-nos a lugar nenhum. Sampaio, valendo-se das palavras de Birman, nos diz:

Esta articulação entre saber psicanalítico e tradição literária é um tópico fundamental, uma das condições de possibilidade para que se empreenda a metodologia psicanalítica. (...) Este discurso teórico original inaugura também a constituição de um estilo científico diferente. Os escritos clínicos de Freud têm um evidente estilo romanesco, reproduzindo, na reconstrução teórica da psicanálise de um sujeito, a espessura mito-poética que caracteriza o processo psicanalítico (Sampaio, 2002, p.155).

Uma das paradoxais relações de amor e ódio entre a psicanálise e a literatura se encontra no campo da poesia. Diferente do analista, que se submete à realidade dos processos psíquicos, o poeta trabalha sobre a égide do prazer, e em seu nome suprime, recorta, inverte, rasga, recoloca, refaz, desfaz, enfim, brinca com a realidade. Por não se prender a narrativa linear e bem estruturada, o poeta, ou *“o artista, como porta-voz da sedução do imaginário, colore a realidade, disfarçando e ocultando suas zonas insuportáveis, o que seria justamente a antítese do trabalho do psicanalista. Nesse sentido, ainda mais que um rival, o artista chegaria a ser, para o criador da psicanálise, um inimigo”* (Sampaio, 2002, p.158). A poesia surge quando a linguagem falha, da mesma forma que o inconsciente se manifesta quando o campo rompe.

Porém, muito tempo mais tarde, segundo Birman, Freud reconheceria que o método psicanalítico, apoiado na livre associação, teria sido inventado a partir do modelo de criação de preceitos poéticos (Birman, 2002, p.139). Freud afirmaria ter transposto o método poético para o dispositivo analítico. Em que consistiria os métodos psicanalíticos e poéticos de criação? Birman nos diz:

A subjetividade deveria colocar a sua imaginação em livre movimento e fruição, sem se preocupar com os entraves colocados pelos signos da realidade e pelas reflexões do entendimento racional. Nesse contexto, a “fantasia” começa a operar sem obstáculos, indo por caminhos inesperados na sua “errância” ociosa, delineando novos possíveis. Para isso, contudo, necessário seria que as figuras do analisante e do poeta pudessem suspender as certezas do seu eu, para que, pelo fantasiar insistente, outras possibilidades de ser possam se delinear no horizonte (Birman, 2002, p.130).

A proposta poético-psicanalítica como método, é de um *descercamento*. Tanto poeta quanto analista colocar-se-iam abertos em sua subjetividade, em uma total liberdade de pensamento, onde esse pensamento seguiria por rotas pouco previstas, sem uma preocupação racional. Essa não certeza do eu que Birman nos apresenta, em contato com o mundo, é de uma potência criativa inimaginável. Estamos na linha do acaso, atrito com o outro e com os outros, da fricção que se faz ficção.

O método poético-psicanalítico, aproximando do pensamento cinematográfico – ao qual pretendo agora trazer para a cena – colocaria-se exatamente alinhado ao pensamento de Andrei Tarkovski, e sua forma de compreender o cinema.

O que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo (Tarkovski, 1998, p.16).

Tarkovski não fala da poesia enquanto gênero. Para ele, a poesia é uma consciência do mundo, um estado de ser e uma forma de se construir a realidade. Ele a trata também enquanto método. A partir da construção poética é que surgem as brechas e as fendas por onde o espectador, o analisando e o leitor, podem enfim se sentir parte do que está sendo construído. *“Na psicanálise, instrumentamo-nos para um trabalho que ocorre na fala, mas que não se dá na fala. É um trabalho com imagens. Daí nosso encontro com o poético. Na poesia as palavras, como nos sonhos, são imagens, há algo que perpassa a palavra”* (Chnaiderman, 1989, p.20). Há, de fato, algo que perpassa o filme. *“O filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real, a corrente de ar do inconsciente”* (Comolli, 2008, p.44).

É evidente que não existe absoluta coincidência entre psicanálise e a cinematografia, cada uma tem um dispositivo teórico e prático de modalidade diversa, mas nem por isso se deixa de tirar proveito daqueles fenômenos com os quais seus objetos particulares se confundem. Cinema é sonho, é fantasia e como tal não poderia deixar de ser um tema fascinante para a psicanálise (Fernandes, 2005).

Ao lado da “má psicanálise da arte” – nomeada por Paul Ricoeur, as investidas teóricas e simplistas feitas sobre as obras de arte por muitos que se utilizaram e ainda se utilizam da Psicanálise em suas análises –, a relação entre cinema e sonho talvez tenha se tornado durante muitos anos o lugar mais comum de encontro entre a arte cinematográfica e a teoria da psique. E isso se dá há muito tempo, desde a aproximação dos pensamentos lacanianos e os estudos estruturalistas e semióticos de Christian Mertz.

Não é difícil compreender o porquê. Tal fato pode ser associado ao posicionamento externo, da maior parte dos teóricos e pesquisadores, ao processo de produção cinematográfica. Por não se colocarem em cena, suas análises, em grande maioria, partem do filme pronto, acabado e exibido³⁹. Da percepção do público, do encontro entre a projeção no écran da sala de cinema e o espectador é que partem as maiores aspirações sobre a teoria do cinema. O olhar frente aos 24 quadros por segundo projetados e que sugerem a falsa noção de movimento; ainda as sensações subjetivas proporcionadas abrem um campo vasto, porém, nessa perspectiva, cada vez mais esgotado, de discussão sobre o tema. E o cinema, em sua complexidade, tem muito mais a oferecer como substrato analítico ao campo da Psicanálise.

Existem relações intrafilmicas que estão aquém – no sentido de se efetivarem antes – do produto pronto e que se serviriam muito bem de um sobrevoos psicanalítico. O corpo e o processo de produção de um filme apresentam-se como um horizonte rico a ser explorado. De forma direta, dentro de suas limitações, é o que propomos nessa pesquisa.

Não precisaríamos ser muito detalhistas e nem mesmo teríamos de fragmentar o campo cinematográfico para percebermos as lacunas teóricas e bibliográficas que se espalham. Basta apontar para os diferentes gêneros e já encontraríamos o tal irmão pobre anteriormente citado, o cinema documental que, pela própria teoria do cinema, fora deixado às traças por longos anos. Como poderia, pois, ser lembrado pelas demais ciências humanas?

³⁹ Alguns autores, cito aqui Mirian Chnaiderman, sempre trazem importantes contribuições ao campo teórico cinematográfico. Chnaiderman, além de psicanalista, dirigiu dois curtas documentais; *Artesãos da Morte* (2001) e *Dizem que sou louco* (1994)

O que causa um estranhamento primeiro, pelo menos no que tange aos estudos cinematográficos realizados pela teoria psicanalítica, é o fato de, se colocarmos em paralelo os filmes classicamente chamados de ficcionais⁴⁰ e os documentários, a proximidade estrutural e criativa do processo de produção de um filme documental é muito mais próxima da forma de estruturação do processo analítico.

O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que o sintamos, os experimentemos, os pensemos (Comolli, 2008, p.44).

O processo documental sempre se colocou em contato direto com o mundo. É ali no corpo a corpo com o real e suas representações que se insere o sujeito-da-câmera, tentando livrar-se da positividade do mundo, convidando esse mundo a subjetivar e a ficcionar.

Mais uma vez, é a fricção fazendo-se ficção. O que move o documentarista ao encontro do mundo é o que, da mesma forma, faz com que o analista coloque-se na escuta; saber que todo encontro documental e analítico é único. E, citando Roberto Rossellini:

Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por que insistir nos detalhes? É inútil. Em outras palavras, seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. E uma vez re-filmado, seria preciso revê-lo, reestudá-lo, recriticá-lo e refilmá-lo uma terceira vez. É impossível. O filme é sempre um esboço – e dele você deve

⁴⁰ Filmes que se utilizam de atores profissionais, roteiros rígidos, narrativas dramáticas, além de outras características técnicas que não vêm ao caso ser citadas. Filmes como; A festa da menina morta (Matheus Nachtergaele, 2008), Tropa de Elite (José Padilha, 2007), A erva do rato (Julio Bressane, 2010).

tirar o máximo. Quando um filme acaba, uma experiência acaba, uma outra começa (Comolli, 2008, p.21).

Assim se dá com a análise, cada nova experiência exige um novo recomeçar e um novo caminhar. Em cada encontro, uma nova condução e uma diferente costura. Concluo essa minha primeira investida no encontro entre o documentário e a psicanálise afirmando: o cinema documental é o único a trazer em sua carne, em seu corpo representativo, o mundo em suas cinco dimensões; as três dimensões do espaço, o tempo, e a psique humana. Como, pois, não haveria a psicanálise e seu método de se apaixonar por esse gênero?

III – Prolegómenos: sobre metodologia de pesquisa, interpretação e arte

Que as coisas possuem uma constituição em si, totalmente abstraídas da interpretação e da subjetividade, é uma hipótese completamente pachorrenta: uma tal hipótese pressuporia, que o interpretar e o ser-subjetivo não são essenciais, que uma coisa, apartada de todas as suas relações, ainda é uma coisa (Casa Nova, 2001).

No primeiro capítulo desse trabalho, apresentei uma breve abordagem sobre a representação como parte integrada e necessária na constituição da identidade humana, e para tanto, trouxe para aquele diálogo, Nietzsche, que nos deu seu aporte com uma crítica pertinente, deferida sobre a ideia defendida por uma boa parte das ciências humanas de cunho positivistas, a qual haveria uma suposta verdade sobre os fatos. Aqui se faz necessário retomarmos novamente o filósofo para seguirmos com algumas reflexões, ainda baseadas na noção de verdade, representação e realidade, mas com um enfoque mais direto ao conceito de *interpretação*, para que depois, efetivamente, entremos no método psicanalítico; no qual essa pesquisa se apóia.

Para Nietzsche, segundo Casa Nova (2001), a interpretação seria o princípio de constituição do mundo. De outra forma, o que fazemos é interpretar o mundo real que nos cerca e, a partir dessas várias interpretações, desses julgamentos, que então passamos a constituir esse mesmo mundo que habitamos. Portanto, no duelo, nos choques entre as diferentes interpretações são edificadas as realidades que nos cercam.

Com Herrmann, aprendemos também que o real só nos é possível conhecer através de sua representação, a realidade. Nessa linha, aproximando o pensamento de Nietzsche e

Herrmann, podemos concluir que a realidade seja uma representação do real, este só é por nós apreendido, a partir da nossa interpretação sob e sobre esse mundo que nos cerca.

Quando interpretamos o mundo, segundo nossa subjetividade – particular, ímpar –, e perspectiva, o que fazemos nada mais é senão aproximar dessa interpretação – estabelecida a partir do outro – algo que esteja em perfeita harmonia com nosso modo de pensar e agir. Trazemos para junto de nós algo que nos satisfaça e que nos dê prazer. Desse modo, poderíamos até mesmo reafirmar aquela premissa nietzscheniana apresentada no primeiro capítulo sobre a noção de *verdade*, a partir do seguinte ponto de vista: se tudo se dá seguindo uma interpretação – que é pessoal, individual, e que se coloca em constante atrito com uma outra ou mais subjetividades – que guia esse constante jogo da vida na relação com o mundo, no sentido de *se assenhorar* dele, é evidente que a determinação de uma suposta verdade sobre um fato deva ser sempre tratada com suspeitas e ressalvas. Assim, não seria nenhum exagero dizer que, sobretudo, não há, de forma alguma, imparcialidades na interpretação.

Uma “coisa-em-si” é tão equivocada quanto um “sentido-em-si”, uma “significação-em-si”. Não há nenhuma “instância factual em si”, mas um sentido sempre precisa ser primeiramente introduzido, para que possa haver uma instância factual (Casa Nova, 2001).

A “coisa-em-si” nunca é algo dado. O “sentido-em-si” sempre se posiciona no entre. A “significação-em-si” surge do contato. O “sujeito-em-si” não existe. É da relação, segundo percebo em Casa Nova, que emana a construção de sentido no mundo. O fato nunca está isolado no mundo e do sujeito; e o sujeito, por sua vez, nunca está isolado do fato, eles estão sempre atravessados por uma perspectiva⁴¹.

⁴¹ A palavra perspectiva vem do latim *perspicere*, que significa “atravessar com o olhar”.

Ao atravessarmos o olhar sobre um fato ou um acontecimento – como Nietzsche nos apresenta – trazemos sobre esse julgamento toda uma carga de subjetividade arquitetada durante nossa existência. É sobre a égide dessa construção simbólica que demandamos sentidos ao que nos é experimentado. A interpretação constrói sentidos, que nem sempre se dão na ordem do entendimento. Nesse momento que a Psicanálise é então convocada.

Entender os diferentes sentidos construídos com a interpretação é o que o sujeito mais tem se esforçado em fazer nas últimas décadas, e a Psicanálise entra em cena justamente na busca de explicar, de elucidar esses desvios de percepção sobre o mundo, ou melhor, na tentativa de despertar no sujeito seus próprios sentidos e, através dele, a ficção explicativa.

A ciência moderna não mais responde aos anseios da Sociedade Excitada, do Espetáculo, etc. Não há nada dado, como em verdade nunca houve. E o sujeito-do-mundo, dilacerado, implora por uma nova forma de interpretação, por uma nova forma de reconhecer e se reconhecer nesse mundo do individualismo.

Psicanalizando - pesquisando com a psicanálise

Apesar de constataremos um crescimento considerável no campo das pesquisas qualitativas, não podemos negar que a palavra *pesquisa* ainda se mantém muito associada ao processo empírico e a ciência matemática cartesiana. É no sentido oposto da relação entre sujeito e objeto proposto pelas ciências de cunho positivista, no sentido contrário à onipotência do homem em relação à natureza, que a pesquisa psicanalítica propõe – dentro de seu campo, que diz respeito ao psiquismo humano em sua interrelação com a cultura – uma nova forma de conhecimento e de metodologia. A pesquisa psicanalítica compreende que desse encontro emerge algo muito maior que não está na ordem da objetividade. É no entre

dois, observador e observado, e a partir deles, que podemos encontrar a maior potencialidade produtora de conhecimentos e de sentidos. Chnaiderman nos apresenta a peça fundamental de sustentação e articulação dessa nova ótica: o inconsciente.

A psicanálise questiona a ciência com sua descoberta do inconsciente: não lida com observáveis, propõe uma outra noção de tempo, trabalha com o singular. (...) Em tudo isso, algo escapa às formas de organização do pensamento tais como estabelecidas pelas demais ciências, fugindo do que tradicionalmente se considera como científico (Chnaiderman, 1989, p.13).

Se a própria ciência psicológica por um tempo abandonou o estudo da psique em troca de um conhecimento comportamental do sujeito baseado na pesquisa científica estabelecida, a ideia – não a descoberta como nos diz Chnaiderman – de inconsciente proposta por Freud desaba os alicerces desses estudos e retoma a noção psíquica como foco de interesse, abrindo toda uma nova perspectiva de trabalho que até então não se apresentava. O inconsciente, essa hipótese de trabalho, segundo Nogueira (2004), mostrou-se muito útil e reposicionou a relação entre o sujeito e objeto.

O inconsciente desafia a ciência por sua ausência de matéria e de local. Ele se apresenta justamente no não lugar, não é um objeto e sim um abjeto de estudo. Ele age em um espaço-tempo diferente das reações químicas conhecidas. E por sua indeterminação não nos pode ser pensado um algoritmo, um modelo de trabalho ou de estudo sobre suas ações e reações e sim um método, um ponto de partida simples para uma experiência complexa.

Passamos, pois, a caminhar por outra trilha de pesquisa, onde a univocidade de sentido já não nos mais é aceita. E assim, como nos diz Rezende, a pesquisa psicanalítica;

Consiste em procurar e mostrar em que sentidos há sentidos. Essa passagem do singular (sentido) para o plural (sentidos) é um verdadeiro corte epistemológico, sinal de dimensão semântica na questão da investigação. Ela amplia o campo de pesquisa, alarga o horizonte do pesquisador, mostrando também o verdadeiro alcance de sua mente (Rezende, 1993).

Na investigação do que aparentemente nos foi dado, e que rapidamente nos escapa, a pesquisa psicanalítica faz surgir os diferentes possíveis sentidos, numa subversão do sujeito que fora excluído pela ciência, passando esse a ser recolocado no campo da experiência. O campo da experiência analítica é o campo do imprevisto e do improvável, eis o sujeito do inconsciente.

O sujeito do inconsciente não é um sujeito empírico, dotado de atributos psicológicos, sociais, ideológicos ou afetivos. Enquanto tal, ele é sem atributos, e trata-se, na experiência analítica, de reconstruir os modos pelos quais ele construiu, sintomaticamente, a imensa floresta de valores, identificações, traços de permanência social, política ou ideológica, aspectos psicológicos etc. O sujeito do inconsciente não é, em si mesmo, pobre ou rico, branco ou negro, tampouco – e aí se situa talvez o ponto mais escandaloso da descoberta freudiana – homem ou mulher (Elia, 2000).

É da representação, da consciência ao inconsciente que caminha a pesquisa psicanalítica, no encontro do sujeito do inconsciente. Não a partir de um objeto dado, homem ou mulher, escultura ou filme, mas de possibilidades que surgem no encontro entre pesquisador e esse *abjeto*, entre analista e analisando. Segundo Herrmann:

A ciência da psique, a Psicanálise, irmã das ciências do espírito, prima das ciências humanas, contraparente da medicina, ocupa-se em investigar o sentido humano, nas pessoas – nos pacientes em particular –, nos grupos e organizações dos homens, na sociedade e em suas produções culturais. (...) em todo o mundo humano, enquanto mundo psíquico (Herrmann, 2004).

É preciso dizer que para interpretar psicanaliticamente, é necessário que se tenha condições para o surgimento de novos sentidos. A interpretação por si não prova coisa alguma. Herrmann nos afirma que, “*em essência, propor uma interpretação significa geralmente mostrar que certo conjunto de ideias, de falas, de comportamentos, de emoções, de fatos sociais e etc. significa algo diferente do que parecia manifestar, daí a expressão usual ‘conteúdo manifesto’*” (Herrmann, 1999, p.13).

A interpretação traz à superfície o que, no fundo, insistia em não se mostrar. Se nos propomos a investigar, a atravessar nosso olhar sobre as coisas que nos cercam, então, nos propomos a interpretar, a despertar sentidos nesse encontro. E, por fim:

Voltando a Birman, articulando ao seu objeto teórico e pressupostos metodológicos, o campo da pesquisa psicanalítica é circunscrito: por seu objeto, que é psíquico, isto é, o inconsciente; por seu método, que é a interpretação; pela técnica da associação livre e pelas condições de possibilidade para a emergência empírica das formações do inconsciente – o sonho, o ato falho, o chiste e o sintoma (Violante, 2000).

O método psicanalítico e associação livre

Para que o analista possa guiar-se com mais destreza pelos caminhos tortuosos da interpretação, dois princípios fundamentais do processo analítico freudiano nos chegam por Elia. E, alinhando o seu pensamento ao de Herrmann, podemos dividir esses dois princípios em *caminho e encaminhar* ou, de forma mais específica: *método e técnica* (Herrmann, 1991, p.18). O primeiro, *caminho ou método*, é relativo ao método interpretativo psicanalítico (abordado anteriormente); o segundo, *encaminhar ou técnica*, subdivide-se em mais outros dois – denominados por Freud como *associação livre* (associação construída a partir da fala do analisante) e *atenção flutuante* (posição de escuta do analista) –. É a partir desses dois princípios, aparentemente simples, que toda lógica da análise se estabelece. É no falar e ouvir que o método interpretativo adentra a cena, constrói-se em ato.

Especificamente sobre o segundo princípio, o encaminhar ou a técnica, Celes afirma:

A regra fundamental da psicanálise, a da associação livre, é um convite explícito para que o analisando fale, e fale segundo uma maneira específica, em associação livre. Assim, a psicanálise entendida como trabalho de vencer resistências, sendo essa a interrupção da fala do analisando em associação livre, reafirma o sentido do trabalho psicanálise como “fazer falar”. Da mesma maneira, a interpretação e a construção, também definidora da psicanálise, revelam-na como trabalho de fazer o analisando ouvir o que sua fala fala, portanto, “fazer ouvir” (Celes, 2000a).

Para o autor, dois *fazeres* regem a lógica analítica; *fazer falar* e *fazer ouvir*. É da combinação desses dois atos – a fala do analisando, do paciente em livre associação e o ouvir, desse mesmo analisando, mas principalmente do analista-pesquisador, em atenção

flutuante – que se lança a interpretação analítica. Ao falar em associação livre o paciente, o analisando, inicia um trabalho de desprendimento da fala consciente, do controle e da organização do enredo, e assim abre espaço para as ações do inconsciente. Nos caminhos da fala desarticulada que novas combinações não esperadas são reveladas e, assim, ao mesmo tempo, mantendo a atenção flutuante, o analista coloca-se na escuta desses ruídos, sem interferência, evitando trazer para a análise pré-conceitos e construções objetivas próprias.

Então, quando Freud se propôs a tratar seus pacientes, não investigando seus organismos, mas convidando-os a associar livremente, ele fez uma mudança radical na concepção em como lidar com os pacientes: não considerá-los apenas como objeto de investigação – do qual se possa obter um conhecimento através do exame desse objeto de investigação – mas, ele estabeleceu com seus pacientes, uma relação. Fundamentalmente, a Psicanálise – diferentemente do que se fazia até então – é uma relação entre falantes (Nogueira, 2004).

Portanto, o método psicanalítico interpretativo está ancorado justamente nessa relação, no encontro de um com o outro; na fala, ou melhor, na não fala que a escuta do analista capta, uma vez que é a partir dela que o analista-pesquisador atravessa, propondo a ruptura na relação estabelecida e com ela a possibilidade de surgimento dos sentidos dentro dessa relação.

O campo metodológico psicanalítico, interpretativo, tendo como uma de suas premissas – técnicas – a escuta, tem se mostrado como uma ferramenta de pesquisa de grande importância, não apenas para o campo clínico, como para diferentes áreas do conhecimento humano, dentre elas a arte, aqui em especial, o cinema.

A psicanálise implicada [ou clínica extensa]

Como diz Birman, uma vez que traz a marca do inconsciente, tudo que é do humano, em última instância, é da alçada da Psicanálise (Violante, 2000).

A partir de Birman, aqui citado por Violante, podemos começar a apontar a nossa flecha interpretativa do método psicanalítico para outro alvo, que não apenas o paciente, o analisando, imerso semanalmente no consultório. Podemos assim ampliar nossos horizontes. Birman indiretamente nos coloca em condição de reflexão sobre o lugar ou os lugares da psicanálise; *tudo que é do humano, em última instância, é da alçada da Psicanálise* (Violante, 2000).

Seguindo essa premissa, seria difícil pensarmos onde de fato não estaria inserida a Psicanálise nos dias de hoje, sob qual cobertura humana ela não se encaixaria. De uma simples produção de peças e utensílios – carros, facas, camas etc. – a mais virtual das realidades contemporâneas – os sites de relacionamentos, as compras on line, os *second lifes* etc. – e principalmente nas diferentes expressões artísticas – pintura, música, cinema etc. –. Praticamente tudo o que nos rodeia é permeado pela ação humana, no constante duelo entre consciente e inconsciente.

Assim como Birman, Herrmann também vem nos direcionar sobre a importância dessa investida psicanalítica no mundo contemporâneo, a partir do que ele chamou de *psique do real* (Herrmann, 1999, p.143); esse engendramento do inconsciente por todas as fôrmas e formas, por todas as brechas e vãos desse mundo que nos cerca. O inconsciente é produtor desse mundo desejante, afinal, toda ação humana tem como ponto de partida o desejo, essa força pulsional. O desejo é da alçada da Psicanálise.

Em Herrmann – dentre outros – encontramos a retomada do discurso proposto por Freud de uma psicanálise aplicada à cultura⁴². Freud defendia uma ampliação na disseminação do método psicanalítico para pesquisas e análises além das quatro paredes do divã. Dessa forma, o método psicanalítico, necessariamente, abriria a porta do consultório em direção aos diferentes campos de atuação humana; partiria ao encontro do mundo. E, mais do que uma simples proposta, ciente de sua efetiva aplicação dentro da sociedade atual, para Freud era dever da psicanálise o encontro com esse mundo. A esse movimento deu-se o nome de psicanálise aplicada⁴³, ou para Herrmann: clínica extensa. Vejamos o que ele diz:

A clínica extensa acontece só à medida que “o método ultrapassa a técnica”, quando o método psicanalítico é usado fora do consultório, por exemplo, em situações em que a técnica padrão, dentro de uma moldura padrão, com teoria padrão “é inexequível”. Em Freud, com efeito, a psicanálise ocupava uma área muito maior do que a prática de consultório. Foi depois dele, segundo Fabio, que, ao invés de se expandir, ao contrário, a Psicanálise encolheu. Em Freud, encontramos grandes análises da cultura, da literatura, da religião e dos mitos com o uso do método psicanalítico, constituindo, desde a origem, a “clínica extensa” (Frayze-Pereira, 2008).

O que Frayze-Pereira considera como situações padrão são aquelas utilizadas durante a análise que normalmente se aplica em consultório, dentro do formato comum de relação analista-analisando; o psicanalista posiciona-se fora do alcance do paciente, e esse é convidado a falar em livre associação, enquanto aquele se mantém na escuta, em atenção

⁴² Tal constatação mostra-se mais evidente nos seus últimos trabalhos, como “O mal-estar na civilização” (1930/ 1997)

⁴³ A distinção que Frayze-Pereira faz entre psicanálise aplicada [termo mais usual] e psicanálise implicada já fora abordado no capítulo 2.

flutuante, em busca de brechas dentro do discurso do paciente. Método clássico interpretativo.

É impossível hipotetizarmos algo semelhante a esse formato tradicional quando paramos para analisar um filme, ou a escultura de Michelangelo⁴⁴, por exemplo. O analista-pesquisador em sua investida rumo à interpretação da obra deve colocar-se em outro lugar de análise.

Ainda, segundo Frayze-Pereira, na medida em que o analista-pesquisador coloca-se fora da situação “cômoda” do consultório, fora dos padrões tradicionais analíticos, ele precisa elevar o método psicanalítico, interpretativo, a um estágio de “ultrapassar” a técnica – associação livre, atenção flutuante –. E nesse instante o método sobressairia a essa técnica. A interpretação, portanto, é colocada em solo estrangeiro, onde a ordem do consultório que se estabelecia não mais lhe cabe.

De fato, principalmente no que tange ao encontro dos campos da psicanálise e da produção cultural, não podemos pensar em associação livre da obra seguida da atenção flutuante do pesquisador. Aqui, especificamente, não estamos no campo do discurso, *“mas o processo interpretativo ainda sim pode se mostrar presente. Na clínica extensa, que compreende a investigação da sociedade e da cultura, a livre associação, por exemplo, básica diretriz teórica da análise, não comparece necessariamente, mas a ruptura de campo, operação do método, nunca está ausente”* (Herrmann, 2004).

Ao estendermos tal pensamento para o campo específico da arte, Frayze-Pereira complementa:

Por que é um modo da clínica extensa cuja complexidade reside no fato de que, na relação com a obra, é o intérprete quem associa não o objeto a ser analisado, o que exige maior rigor metodológico para o processo da

⁴⁴ Referência ao texto “Moisés de Michelangelo” em que Freud se dedica a interpretar a obra a partir do método psicanalítico.

interpretação psicanalítica, ou seja, a ruptura de campo, acontecer (Frayze-Pereira, 2008).

O autor propõe uma nova postura do analista-pesquisador e seu encontro com a arte. Ao propor-se como interpretante de uma obra de arte, deveria também se deixar levar pelo inconsciente, colocando-se como intérprete em associação livre. Portanto, mais do que sobressair à técnica – como sugerido por Herrmann – a interpretação deve ter como sustentação a associação livre, que não mais está no outro, mas em si.

Aqui, talvez esteja situada a maior dificuldade de se analisar uma obra de arte, a sociedade e a cultura. Frayze-Pereira vem nos dizer de um maior rigor metodológico para tal empreitada. Fazer romper em si um campo no encontro com uma obra de arte, e nessa pesquisa, com um filme, colocando-se no ponto de fusão entre o analista e analisando, é da ordem de uma profunda dor. Na ruptura estamos expostos, sem chão. É preciso estar preparado para tal situação.

Pode-se dizer que tanto na relação terapêutica com o paciente como no exame de uma obra de arte há que se ter um primeiro tempo – o tempo da experiência – segundo o qual o olhar vai ao encontro da realidade sensível que se oferece a ele sem reconhecer nela estruturas fixas. Seguindo o princípio da atenção flutuante o analista pode ver delinear-se pouco a pouco a insistência de certos temas, organizados numa certa forma pelos recursos literários ou plásticos empregados pelo escritor ou pelo artista (Frayze-Pereira, 2008).

Não se trata aqui, em hipótese alguma de, a partir da obra de arte, entender biograficamente o seu autor. Mas, do encontro com a obra, deixar surgir sentidos que

emanem de dentro do observador. A obra, o filme, não nos diz nada; não está nele apenas o sentido, mas a experiência do encontro, e dele, a captura do nada construído e despertado no mais profundo do inconsciente do espectador-analista-pesquisador. Na atenção flutuante do espectador-analista-pesquisador algo da ordem do desconhecido faz traduzir-se, afinal, ele, posicionando-se como tal, acaba por traduzir a criptografia do inconsciente. E mais uma vez com Frayze-Pereira:

Assim, esquecendo-se de si para deixar-se surpreender, o espectador perceberá na obra interrogações que se colocarão a ele mesmo como seu destinatário. E antes de falar por sua própria conta, será preciso que o espectador-analista aguarde surgir essa estranha potencia que o interpela, respeitando a psicanálise e, sem redução ou idealização, a transformadora força da arte (Frayze-Pereira, 2008).

Esquecer-se de si é fundamental para que a técnica surja em plena atividade, sem intervenções conscientes. Principalmente, porque ao analisar uma obra de arte: pintura, música, literatura, filmes etc., o analista-pesquisador confronta-se com outra realidade interpretativa. A obra perpassa seu próprio tempo e, ao reencontrá-la, uma nova relação interpretativa se estabelece. Ainda com Herrmann:

A materialidade certamente existe e permanece, mas não é assunto psicanalítico; já o sentido, a representação do real, é a realidade que nos concerne, mas essa não permanece incólume e inalterada, um texto lido mil anos depois de escrito já quer dizer outra coisa, modifica-se mesmo a releitura imediata, ou no cotejo com a leitura alheia e, fora de contexto de alguma interpretação, *não possui sentido algum* (Herrmann, 1999, p.31).

Como nos colocarmos detentores de uma verdade positivista? Novamente, estamos de frente ao desconhecido proposto pelo encontro, *“há de se reconhecer que a “psicanálise aplicada” procura se concentrar sobre uma dimensão do objeto que não é abordada por outras disciplinas: a dimensão inconsciente”* (Frayze-Pereira, 2008).

IV – O método

O método psicanalítico aplicado ao documentário

Como já havíamos afirmado anteriormente neste trabalho, o documentário, ao nosso modo de ver, é a experiência artística que traz em si, em sua efígie, de forma visualmente efetiva, além das quatro dimensões percebidas no mundo histórico – espaço e tempo –, uma a mais; a psique, o inconsciente. Dessa forma, o filme documental propõe-se como um objeto de estudo amplo dentro do campo psicanalítico. Isso se dá por uma particularidade que encontramos na sua estrutura e que se torna foco de análise dessa pesquisa.

O pesquisador que se propõe a estudar as estruturas subjetivas não pode excluir de sua investigação as próprias estruturas subjetivas. E devido à implicação do investigador no objeto de sua investigação, a interpretação será sempre arriscada, pois o intérprete está livre de um lado exatamente porque ligado ao outro, podendo acontecer que as descobertas resultantes afetem sua relação com seu próprio inconsciente. E talvez seja este o tributo obrigatório a ser pago por esta transgressão feita por intermédio de um outro – o universo oculto do artista cuja obra é estudada. Ora, quando se trabalha com obras de arte, é preciso reconhecer esse risco e aceitá-lo (Frayze-Pereira, 2008).

Entrelaçado ao corpo, à carne do filme documental, muito mais do que a subjetividade do artista, existe algo que está além da simples imagem que nos chega aos olhos pela projeção na sala escura ou na TV posicionada frente ao conforto do sofá.

Emaranhado ao enunciado e à fotografia algo nos atravessa pela nuca, cortando-nos pelo desconhecido que retorna da tela, e que não está somente na superfície dela. Algo de estranho, um não visto, como o não dito que desperta a possibilidade analítica. Existe algo que se construiu no decorrer, no processo do filme que pela imagem nos chega. Explico:

O documentário é um gênero cinematográfico⁴⁵, e como tal se enquadra no que conhecemos como *sétima arte* e, portanto, trata-se de uma expressão do humano. A partir da experiência artística do diretor e de sua proposta subjetiva, estética, que o filme torna-se filme. O cinema e seu produto, o filme, são expressões artísticas que possuem um autor: o diretor. Ele é o responsável direto pelo resultado dessa obra⁴⁶.

Ao tomarmos como parâmetro essa superficial abordagem sobre a arte cinematográfica, e aqui em especial o documentário, torna-se fácil perceber que nesse sentido ela não se destaca em nada de outras tantas experiências artísticas por nós conhecidas. A pintura, a literatura, a música, a escultura, etc., também partem dessa mesma subjetividade do artista. Talvez mais nessas expressões do que no próprio cinema, os autores são os responsáveis diretos pelo resultado da obra. Mas o documentário traz consigo uma marca realmente única, que considero de uma exclusividade presente apenas nele; o filme documental só acontece a partir da fricção com o mundo, do contato, da presença com o mundo histórico; essa autoria traz consigo um ruído, marcas do encontro entre o autor e o sujeito-do-cotidiano. E mais, ele traz na pele, tatuadas, as influências desse mundo, de forma evidente, no som e na imagem.

Na produção de um filme documental, uma ou mais subjetividades são convidadas para a construção da obra em conjunto com o diretor. Não há documentário sem esse

⁴⁵ Além do documentário, mais três gêneros normalmente são reconhecidos dentro do campo cinematográfico; ficção, experimental e animação [sendo este ultimamente muito discutido quanto a sua participação dentro do campo como técnica e não como gênero]

⁴⁶ Basta para isso olharmos os cartazes ou capas dos DVDs em que junto ao título está escrito “Um filme de...”. Mesmo sabendo que no processo de produção de um filme muitos outros profissionais são responsáveis pela produção, essa indicação acaba por conferir a *responsabilidade geral* do resultado técnico e estético da obra ao diretor.

primeiro ato. Ao abordar um tema – seja esse qual for; drogas, guerras, crises amorosas, diferentes discussões históricas etc. –, e principalmente quando se tratam de filmes documentais biográficos, os personagens são convidados a compôr a trama, a estruturar – dentro de uma suposta ótica particular do diretor – o enredo e a narrativa do filme. Justamente no contato direto entre o artista e personagens ou, de forma geral, entre o artista e o mundo que aqueles se inserem que o filme edifica-se e a obra passa a ganhar forma.

No documentário, diferente do formato clássico ficcional, algo distinto é proposto ao personagem. O ator de um filme ficcional é sempre contratado para atuar em cima de um roteiro previamente estruturado, com movimentos de cenas determinados, onde toda uma *mise-en-scène*, elaborada durante um longo tempo de pré-produção, deve ser obedecida; e para tanto não se cessam as repetições dos *takes*⁴⁷. No processo ficcional o acaso surge como algo possível, mas não esperado. E, se ele existir, só será aceito se estiver em concordância com a narrativa proposta, com o enredo pré-estabelecido, caso venha contribuir com este.

Ao contrário, e aqui se encontra a beleza dos filmes documentais, os personagens – atores sociais⁴⁸ – não se postam como atores profissionais emprestando seu corpo e sua técnica na interpretação de um outro personagem a atuar no filme deste ou daquele diretor, seguindo essa ou aquela *mise-en-scène*. Não existe de fato um contrato de atuação e sim uma cumplicidade de encenação.

Não estamos dizendo com isso que não haja interpretação, a representação sempre estará presente, mas frente à câmera, o personagem documental apresenta-se como normalmente apresentar-se-ia no cotidiano. E, portanto, o acaso será sempre bem vindo no processo de produção, por vezes, será fundamental e determinante na enunciação. Se partirmos dessa simples constatação, poderemos definir que o filme documental, em sua

⁴⁷ Uma sequência pode ter uma ou mais cenas, onde essa poderá ter um ou mais planos. Take é o nome dado às repetições dos planos filmados.

⁴⁸ Termo empregado por Bill Nichols em seu livro “Introdução ao documentário” (2007), quando se refere aos personagens de filmes documentais.

essência, não é modelado por apenas duas mãos, ele é de uma complexidade, e de uma subjetividade muito maior.

Na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. (...) A evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação (Nichols, 2005, p.67).

Estamos trazendo para a cena duas psiques que estão em constante contato e que se relacionam durante todo o tempo de construção do filme. Essa relação será percebida em toda sua extensão; no processo de produção e no futuro contato do filme com o público.

Ou seja, mais do que uma obra artística – expressão humana que por si já seria da *alçada da Psicanálise*, como nos diz Birman –, o documentário amplia-se para um diálogo ainda mais rico dentro dos estudos psicanalíticos; a constante relação subjetiva entre o autor e a “matéria prima” de sua obra; o seu sujeito-do-mundo. Uma relação que é determinante em toda a cadeia produtiva do filme e que se dá no contato visual e na fala. É da interpretação desse contato, desse atrito, na busca do não falado e do não visto, apoiado no método psicanalítico, que essa pesquisa é então proposta. Como objetivo, apoiados em Herrmann relembramos que:

A aplicação do método interpretativo sempre tem uma dimensão de cura, mesmo quando não diz respeito à doença alguma. Digamos que o método psicanalítico é tanto a câmera que filmou quanto o projetor que exhibe o

filme. No meio, há um trabalho teórico, equivalente ao do diretor que seleciona as cenas, que corta o copião e o monta. Esta é uma operação teórica senso estrito, porque redonda num efeito concreto (Herrmann, 2004).

Dentre os dois momentos apresentados anteriormente, o processo e a exibição, a pesquisa proposta preocupou-se em abordar exclusivamente o primeiro deles. Mesmo sabendo que na tela durante a exibição dos 24 fotogramas por segundo a subjetividade construída na relação entre diretor e personagem durante o processo de produção também estão presentes, não foi do interesse desta pesquisa debruçar-se sobre o momento de exibição do filme e, conseqüentemente, de seu contato com público.

Tal escolha se deu por dois motivos claros: (1) há existência de vários estudos, em diferentes campos do conhecimento, sobre esse contato filme-público durante a história do cinema, e (2) a crença deste pesquisador na existência de um campo infinito de possibilidades interpretativas dentro processo documental, anterior à exibição do filme, que ainda não haviam sido devidamente estudadas, onde o campo psicanalítico poderia contribuir amplamente com uma análise mais profunda sobre o atrito de via dupla entre diretor e personagem. Portanto, é no processo de produção documental que a pesquisa pretendeu atuar e o pesquisador, como espectador-analista, misturou-se e confundiu-se a esse processo.

O processo de produção de um filme – seja ele ficção, animação, ou documentário – pode ser dividido em três momentos fundamentais; pré-produção, produção e edição. Respectivamente, esses três momentos referem-se a: instante anterior às filmagens, em seguida, as filmagens e as captações de áudio, e por fim ao processo de seleção e montagem do que fora filmado. Basicamente, todo filme se estrutura a partir dessas três etapas de

trabalho⁴⁹. No que se refere a essa pesquisa, essas etapas, seguindo a mesma ordem, serão denominadas como: encontro, condução e costura, que descreveremos na sequência.

Encontro, condução e costura

Duas realidades bem definidas apresentam-se quando pretendemos localizar o personagem de um filme documental; a *realidade cotidiana* e a *realidade kino-ficcional*. A primeira é muito mais conhecida por grande parte das pessoas, estamos inseridos nela diariamente. É através dela que nos relacionamos; e trafegando por ela que nos construímos enquanto indivíduos, enquanto subjetividade. Esse mundo que nos cerca é onde se configura a realidade cotidiana. A segunda realidade que sugiro estaria situada, paradoxalmente, dentro e fora da primeira. Dentro, porque é a partir da primeira realidade, no cotidiano, que se pode reconhecer a efetivação da realidade kino-ficcional. Quando vamos ao cinema e nos sentamos por uma, duas horas frente ao *écran*, estamos agindo dentro de uma normalidade da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, ela se coloca fora da realidade cotidiana, no que tange ao processo, por possuir outra ordem de relação entre as subjetividades. A existência da realidade kino-ficcional dá-se no instante em que se produz essa realidade, única e exclusivamente ali. Poderíamos concluir dizendo que a realidade kino-ficcional dá-se em outro espaço-tempo de construção subjetiva que acontece dentro de um mesmo espaço-tempo cotidiano. Estranho?

De fato, tal pensamento pode soar incomum em um primeiro momento, mas quando o diretor convida o personagem do cotidiano para se tornar ator de seu filme [onde esse atuaria a partir de sua própria história], é esse trânsito entre as duas realidades que começa a se

⁴⁹ Evidente que o filme não se resume nas três etapas citadas. Dentro de cada etapa, outras mais surgem no processo. Mas para essa pesquisa, tal divisão é suficiente para a abordagem proposta.

estabelecer; um fluxo intermitente, desde então. O deslocamento do personagem do cotidiano para a realidade kino-ficcional não é um movimento físico e sim sensorial, subjetivo. Mas o resultado, esse sim é material, o produto filmico.

Dentro desse processo, o encontro é evidentemente o provocador desse fluxo, é a partir dele que o diretor coloca-se em posição de anfitrião. O encontro entre diretor e personagem é fundamental, e a partir desse contato é que o artista vê-se tomado a convidar seu personagem a ficcionar. E uma vez inseridos na realidade kino-ficcional, ambos, sujeito-da-câmera e sujeito-do-cotidiano, constantemente se reencontrarão durante a condução e a costura do filme. Do encontro à condução, o sujeito-do-cotidiano então se recoloca no espaço-tempo filmico como sujeito-do-filme.

O processo de condução de um filme é sempre marcado pelo constante reencontro entre diretor e personagem. Através do contato e da fricção entre esses dois e a circunstância da tomada que os cerca é que o processo de captação de imagens e sons ganha forma e sentido. A condução, caso pudéssemos delimitá-la, seria o intervalo produtivo que separa o encontro, no mundo histórico, do diretor com seu personagem; do encontro, no mundo imagético, do diretor com a representação desse mesmo personagem. O encontro, portanto, é o processo de transposição do sujeito-do-cotidiano em sujeito-do-filme. A partir de então, o diretor, de posse da efígie do ator social, defrontaria com o último momento de contato – dentro do processo de produção – com seu personagem: a costura.

Em posse do material filmado, na ilha de edição, o diretor organiza, corta, seleciona e reencontra com o que foi produzido na realidade kino-ficcional. É ali que de fato o filme vira filme.

Encontro, condução e costura, dentro do que já foi apresentado no capítulo anterior, trata-se respectivamente das etapas de *pré-produção*, *produção e edição*, ou ainda, *pré-filmagem*, *filmagem e montagem*; uma divisão estrutural do processo de produção de um

filme que servirá de direcionamento para pensarmos o filme em toda a sua extensão. Uma estrutura que serve como guia para os diversos gêneros cinematográficos.

É importante frisar que não se tratam de um modelo rígido e muito bem segmentado. Ao refletirmos sobre a condução de um filme, não necessariamente estaríamos deixando de lado o encontro, e mais ainda não nos preocuparíamos com a costura desse filme. Essa engrenagem é muito mais fluida do que se apresenta. Pensar o encontro entre o diretor e o personagem sem nos depararmos com a costura seria o mesmo que sair para comprar retalhos de tecido sem saber como os mesmos seriam unidos na colcha. Se o dividimos, é única e exclusivamente por uma questão elucidativa.

Além disso, a ideia de filmar não pode ser associada apenas ao ato de colocar a câmera em direção ao objeto e pressionar o botão de gravação. Aliás, essa é uma das últimas ações feitas durante as filmagens em um documentário, mesmo sendo a mais importante. Filmar é ato, como o ato sexual. Mas, da mesma forma, é, ou deveria ser, regado de uma *mise-en-scène* produtora de sentido. Aqui, nessa pesquisa, *encontro*, *condução* e *costura* foram analisados de forma conceitual, às vezes metafórica, dentro do inconsciente desejante do tripé estrutural desse projeto: diretor, personagem e espectador-analista. E, baseado em Nogueira:

A análise não depende só da transferência, mas, principalmente, do desejo do analista. (...) E esse desejo não é a curiosidade do analista, não é a preocupação do analista em investigar aquilo que está ocorrendo. É um ato que questiona o saber que o analisante traz (Nogueira, 2004).

Vale ressaltar também que, ao me posicionar como pesquisador-diretor – na posição de diretor de filmes – deu-me a liberdade de, em vários momentos da análise, intervir com reflexões que surgiram a partir de rupturas que me aconteceram e que me levaram em

movimento inconsciente ao já vivido, mas ressignificado. Uma licença poética de quem pôde contribuir a partir de experiências práticas, que têm um valor teórico-conceitual de uma importância considerável.

Por fim, dentro de uma análise pautada no método interpretativo psicanalítico, cuja técnica – associação livre e atenção flutuante – é de fundamental importância, entrecortada com as noções de *sujeito-da-câmera* de Pessoa Ramos – qual utilizamos para introduzir as noções de sujeito-do-cotidiano e sujeito-do-filme –, e de *voz filmica* de Nichols, iniciamos o trabalho investigativo sobre o encontro, a condução e a costura a partir dos filmes *Estamira* de Marcos Prado (2004), *Santiago* de João Moreira Salles (2006) e *A luz que surgiu por trás da colina* de autoria do pesquisador (2009).

Procedimento de análise

Visando uma melhor análise da relação estabelecida entre o diretor e seu personagem dentro do processo de produção do filme, e o que surge a partir dessa relação, a pesquisa se propôs estar em contato com cada uma dessas etapas a partir da análise de filmes documentais biográficos. Os três filmes foram escolhidos por apresentarem algumas particularidades em comum: (1) todos foram produzidos e as filmagens foram feitas com os personagens ainda em vida, portanto, com um diálogo evidente entre o diretor e o personagem; (2) os três filmes trazem uma marca ética dentro do que Pessoa Ramos nos apresentou como *reflexiva* e que Bill Nichols chamou de *voz participativa*, o que reforça a participação de ambos – diretor e personagem – na construção do filme em todas as etapas, pois é assim que tais documentários são pensados; e por fim, (3) os três personagens enquadram-se no que poderíamos considerar como pessoas desconhecidas do grande público,

quase anônimos, que ganharam sua eternidade imagética a partir de suas representações no filme. Nisso, nos aproximamos em Conte, que afirma:

A alteridade, como nos colocamos frente ao texto, habilita-nos a “entrar” nele e abrir brechas que confrontem a teoria do texto com um novo, que nos é colocado a partir de novas interpretações. Por meio dessa desconstrução, algo transformador e produtivo pode se revelar e, assim, produzir novos sentidos, conhecimento e teorias. Essa ideia de “desmontar” remete a busca de elementos que nos colocam diante da nova lógica do texto e, a partir daí, ampliam-se as formas de compreensão do que estamos desvendando. Ampliamos, desse modo, as maneiras de reorganização (Conte, 2009).

É da análise do encontro, condução e costura, a partir dos três filmes, que buscamos retirar algum sentido do contato entre o diretor e seu personagem. Das brechas deixadas nas referentes etapas, nos vãos que se apresentaram durante o processo interpretativo dos filmes, nas falas, nos atos que o espectador-analista mergulhará rumo aos ruídos existentes do atrito entre o sujeito-da-câmera e o sujeito-do-mundo. Em um movimento de aproximação, buscamos, a partir do nada, encontrar a linha, e por que não a fresta, nessa parede fílmica.

Para tanto, os filmes foram analisados dentro de um critério pré-estabelecido pelo autor dessa pesquisa. Em *Estamira*, abordamos o *encontro* de Marcos Prado e a personagem que deu nome ao filme a partir de uma análise do documentário e da entrevista que diretor inseriu nos extras do DVD de divulgação⁵⁰. A escolha de incluir uma análise à sua fala nessa entrevista deu-se por ele abordar o processo de produção do documentário que não é

⁵⁰ A entrevista em questão traz o nome de “Entrevista com o diretor” e se encontra no DVD 2, dentro do material extra que acompanha o Box do filme.

apresentado no decorrer do filme. Em *Santiago*, o *encontro* e a *condução* foram discutidos única e exclusivamente a partir do próprio documentário. O filme que não foi costurado em seu tempo⁵¹ mostrou-se realmente marcado pelo encontro, ou pelo não-encontro, entre o artista e seu personagem, e isso, ao nosso modo de interpretar, refletiu-se claramente na condução proposta pelo diretor. Salles propôs, a partir do filme, uma exposição do processo, o que já foi suficiente para identificação da problemática a cerca dos dois momentos analisados. Por fim, propus analisar o *encontro*, a *condução* e a *costura* em *A luz que surgiu por trás da colina*. Aqui, tal escolha deu-se, principalmente, ao fato de o autor da pesquisa ser o diretor do filme, o que contribuiu para uma melhor compreensão – que se traduziu em dificuldade – de interpretação do contato, da fricção entre o diretor e o personagem nas três esferas produtivas, e também foi uma sugestão da banca de qualificação. Ou seja, em um movimento acumulativo as etapas, pouco a pouco, foram investigadas e apresentadas.

⁵¹ A edição e finalização do filme *Santiago* foi feita treze anos após as filmagens. (Salles, 2005)

V - As três etapas de uma f(r)icção pouco conhecida

V(i)– O encontro em Estamira: Marcos

*Estamira*⁵² é o título do documentário dirigido por Marcos Prado, lançado no ano de 2005. O filme, que tem aproximadamente duas horas de duração, enuncia⁵³ a partir da história de vida de uma catadora de lixo, Estamira⁵⁴, protagonista que dá nome ao filme.

Tendo como principais cenários o aterro sanitário Jardim Gramacho (Rio de Janeiro, Brasil), onde a personagem trabalha, e sua casa – seu castelo como ela mesma diz – em Campo Grande (Rio de Janeiro, Brasil). O diretor nos apresenta uma senhora de 63 anos que encontra no lixão a possibilidade de sustento material e psíquico, bem como refúgio para uma vida marcada por transformações de grande violência; físicas e psicológicas.

Estamira nos é apresentada durante o filme como uma pessoa que apresenta distúrbios mentais, sob um quadro clínico de psicose⁵⁵, mas tal patologia aos poucos se desloca para um segundo plano e, em seu lugar, uma Estamira lúcida, provocativa, eloquente; que se pronuncia como conhecedora das dores do mundo e da solução para essas dores; uma personagem que se diz em contato direto com as forças da natureza; alguém que chega a dizer que tem dó de Deus, assume a cena. O personagem cria forma; o sujeito-do-cotidiano

⁵² www.estamira.com.br

⁵³ Segundo Ventura, *enunciação é um ato inserido num tempo-espaço, circunstancial, motivado por aspectos inerentes ao sujeito da enunciação, o qual coloca em funcionamento um código linguístico, escolhendo, por desejo, os elementos da língua que realizarão o intuito de transmitir uma mensagem, o enunciado, ao enunciatário, tornando-se assim uma ocorrência única que envolve pessoa, espaço e tempo, também únicos, no momento do ato* (Ventura, 2008, p.86).

⁵⁴ Estamira morreu em 28 de julho de 2011

⁵⁵ Dentre outros aspectos, Ventura nos apresenta tal patologia a partir do que Todorov chama de *impossibilidade de se construir a referência*. Ele usa como exemplo o trecho a seguir; *felizmente, nesse período que eu comecei a revelar e a cobrar... a verdade... sabe o que acontece? Felizmente ta quase todo mundo alerta. Erra só quem quer* (Prado, 2007). E desse trecho, Ventura conclui: nesse trecho, Estamira faz uma descrição definida quando chama “verdade” de “a verdade”, numa tentativa de nos direcionar a atenção para um referente, porém, em toda sua narrativa, não designa claramente o que seria “esta” verdade! Eis o exemplo de perda da referência determinando uma incoerência no discurso. Nós compreendemos o que ela fala, porém, o que denota não nos remete a um referente objetivado (Ventura, 2008, p.82)

transposto em sujeito-do-filme é, portanto, senhor do espaço-tempo que ambos, diretor e protagonista, constroem.

As primeiras sequências do filme foram todas filmadas em preto e branco com uma textura ruidosa, granulada – resultado da utilização de uma câmera super 8⁵⁶ –. Os ruídos não são por acaso, pois, a partir de uma estética “suja”, o diretor já nos coloca em suspensão; os ruídos da imagem como uma antecipação dos ruídos do mundo que cercam a personagem e que aos poucos nos serão apresentados.

Logo na primeira cena a câmera – subjetiva⁵⁷ – nos direciona pelo quintal da casa de Estamira [fato que só será confirmado posteriormente]. A casa é toda feita de remendos de madeira e folha de zinco, nada mais que um barraco. Entrecortando o movimento subjetivo da câmera, através de cortes, surgem imagens de objetos – em planos bem mais próximos – que estão jogados pelos cantos do terreno, mas que de forma simbólica, sutilmente, nos dão indícios e pistas do mundo que a personagem convive, do cenário que chegará a nós pelo filme; garrafa vazia no chão, uma lagartixa morta em uma vasilha de alumínio com água, uma faca enferrujada com um cabo quebrado, um crucifixo já gasto pelo tempo. Em seguida, a câmera que agora se posiciona dentro do barraco mostra uma porta que lentamente se fecha, indicando a saída de alguém.

Na cena seguinte estamos na rua e, com a câmera, acompanhamos Estamira, que filmada pelas costas caminha ao lado de uma rodovia. Ela entra em um ônibus e parte. Uma placa nos indica sua direção – Gramacho. Na cena seguinte a personagem está novamente a pé e caminha em meio ao lixão. Os planos que se seguem – planos gerais⁵⁸ – dão-nos uma clara dimensão do espaço por onde ela passa e da quantidade de lixo, que pela paisagem já se

⁵⁶ Os filmes super 8, por serem filmes de menor área sensível, quando ampliados para formatos maiores, acabam por evidenciar mais os grãos de prata que foram estimulados pela luz durante a reação no processo de filmagem. E é isso que dá uma estética mais ruidosa, com um filme mais “sujo”, onde a nitidez do que foi filmado é prejudicada.

⁵⁷ A câmera subjetiva é aquela cuja imagem que apresenta dá-nos a sensação de ser o nosso [espectador] próprio olho quem percorre o espaço.

⁵⁸ No campo cinematográfico, o plano geral tem a função de localizar o espectador no cenário em que o personagem se encontra. O plano geral, portanto, valoriza o espaço cênico.

sedimentou. Alguns caminhões cruzam o caminho de Estamira que se mantém firme em seu trajeto. Prado utiliza-se do artifício de fazer com que a protagonista e a câmera nos apresentem de forma indireta o cenário, nos levem ao campo filmico em que a história se desenvolverá.

Estamira chega naquele que seria seu “posto de trabalho”. É nítida a quantidade de lixo à sua volta, uma planície que se perde no horizonte. Ela troca de roupa e ao fim da ação olha firme em direção ao nada, para fora do quadro, e se mantém com uma postura austera. Uma bela cena que para nós, numa análise mais detalhada, vem significar mais do que simplesmente um preparar-se para mais uma jornada de trabalho. Esse vestir-se, trajar-se para sua atividade de catadora de lixo, para a luta diária, é também um transpôr-se, um deslocar-se para a cena, como o ator que se prepara antes da encenação ao tomar posse de seu figurino. Estamira e Prado posicionam-se para a cena e, ao mesmo tempo, colocam-nos em encontro com o filme. Essa é a última cena da primeira de várias sequências em preto e branco que virão no decorrer do documentário. E, por fim, na cena seguinte, em meio à imagem em cores onde plásticos, papéis e urubus voam em um céu muito azul, o nome da protagonista, o título do filme é-nos apresentado.

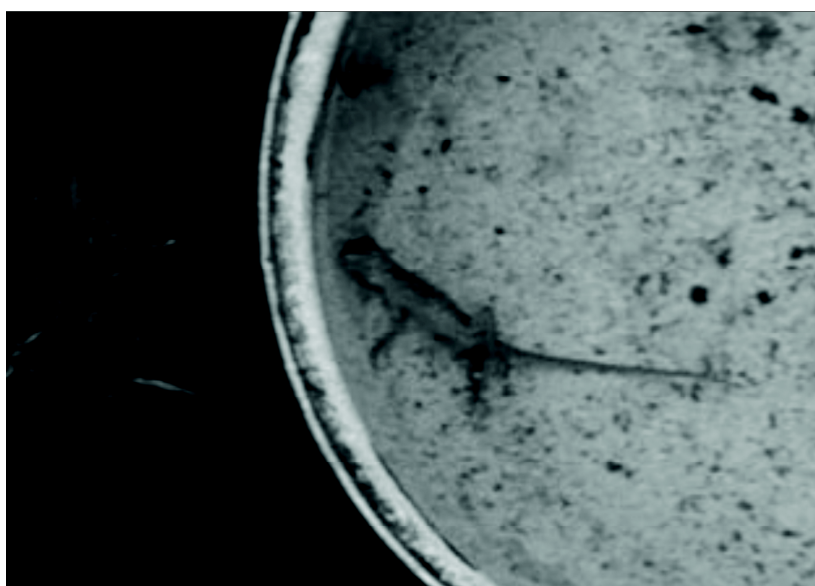


Imagem I - Imagem retirada do filme

Arte é encontro. Encontro entre o espectador e a obra, fundamentalmente, encontro entre o artista e o mundo. O objeto de arte – um quadro, um romance, uma música, um filme – surge enquanto materialidade como resultado do encontro entre o artista e o mundo cotidiano, quando aquele, atravessando seu olhar sobre a superfície, perfura a realidade que nos cerca. Um furo que não cicatriza.

A arte e, portanto, o encontro, não é da ordem da quietude, do conforto. Ela extravasa, ultrapassa, e não traz apaziguamento ou tranquilidade. O artista vive da dor. A dor de não saber viver sem estar constantemente à espera do encontro com o que lhe provoca e tira-lhe a paz. Esse desassossego, esse desejo inconsciente do encontro com o inesperado e, principalmente, com o indesejável é que o move e sem ele não haveria razão. O artista deseja o indesejado, espera pelo inesperado e sofre, fazendo do sofrimento algo único e eterno.

O encontro entre Prado e Estamira pode ser percebido como inicialmente envolto por uma confusão de informações e desinformações que ele tenta transportar para o espectador nos primeiros quinze, vinte minutos de filme. A partir de frases soltas ele nos dá um pouco do que provavelmente encontrou no início de seu contato com a personagem.

Você é comum... eu não sou comum... só o formato que é comum. Vou explicar tudinho pra vocês agora, pro mundo inteiro. É cegar o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês. E o meu eles não conseguiram... porque eu sou formato gente, carne, sangue, formato homem, par... eles não conseguiram. É... a bronca deles é essa! Do trocadilo! Do trocadilo! (Prado, 2007).

O documentarista tem seu encontro marcado com o mundo. Nas brechas e nos vãos, nas falhas e nos ruídos desse mundo é que ele transita e se desloca. E aqui, não faz diferença qual ética ou modo de produção documental utilizada, em todas elas o encontro dar-se-á em

meio à realidade cotidiana. E deslocando, o documentarista devolve ao mundo algo que sem esse não poderia haver, na certeza de que cada relação é única.

Na constante busca, no encaço do que lhe retira o chão, cada encontro é um mergulho no abismo, em queda livre. Kátia Lundt⁵⁹ afirma em Documenta⁶⁰ “*que é preciso ter curiosidade pelo mundo, ter uma questão que você quer entender, para fazer um documentário. Ter um enigma, buscar o enigmático do mundo e do humano movendo na busca de imagens e sons.*” O documentarista alimenta-se desta ruptura e transforma estes encontros no gatilho propulsor de sua sublimação, em Birman, de sua sublimação (2002). Do rompimento à criação, que em suas mãos transformam-se em flechas a atravessar a subjetividade cotidiana.

O encontro com marcas

Em 1993, Marcos Prado – diretor de *Estamira* – começaria a fotografar, dentro de um trabalho independente, toda a transformação do lixão carioca em aterro sanitário. Tal mudança, que foi ocasionada em decorrência da ECO 92⁶¹, como ele mesmo afirma, aconteceria em um prazo de aproximadamente dez anos. E assim, durante um longo período Prado frequentou o lixão, estabelecido em Gramacho, e aos poucos foi registrando e coletando uma infinidade de imagens sobre aquela inóspita paisagem e suas modificações. Volumes de lixos, caminhões, urubus, restos, tudo se eternizava na frente de sua objetiva. Mas, no ano 2000, quando Prado se propõe a revisitar as fotos que havia tirado, ele se depara

⁵⁹ Lundt é cineasta e co-diretora de *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002)

⁶⁰ Encontro ocorrido entre 04 e 09 de novembro de 2001, exibido no canal GNT. No encontro, estiveram presentes grandes nomes do cinema documental brasileiro, entre eles, Eduardo Coutinho.

⁶¹ Realizada entre 3 e 14 de junho de 1992, no Rio de Janeiro, a ECO 92 foi uma conferência que propôs discussões significativas sobre as transformações ambientais que o homem produzira, e os impactos que tais transformações geraram e gerariam no mundo.

com um sentimento estranho, ele percebe que algo daquele lugar ainda lhe faltava. Afirma ele: *“Eu sentia que estava muito distante das pessoas daquele lugar. E eu precisava me aproximar mais delas”* (Prado, 2007, pp. DVD 2; “Entrevista com o diretor”).

Prado percebeu que faltava vida nas imagens que ele tinha captado até aquele momento, que faltava alma. Algo da ordem da contratransferência analítica⁶². Havia um distanciamento que lhe incomodava. Ele, contraditoriamente se sentia parte do espaço, mas a relação humana ainda lhe parecia fria e ausente. Como ser parte do todo e não estar em contato com os demais? E, em função disso, ele então se dedicaria a um olhar mais cuidadoso com as pessoas do lixão, os trabalhadores que diariamente se espalhavam na coleta dos lixos. Eles seriam seu novo foco. Em um mergulho mais profundo ele viria a registrá-los de forma mais intimista.

Até esse momento, não havia nenhum interesse por parte do fotógrafo em registrar aquele lugar através de vídeos. Ele, que era produtor de José Padilha no filme *Ônibus 174*⁶³ (2002), nem por isso sentia vontade de registrar em vídeo o lixão. Sua intenção era produzir um livro ou uma exposição com as fotos que havia tirado. O que lhe interessava de fato era exclusivamente a transição do lixão em aterro sanitário.

Prado conta que um dia aproximou-se de uma senhora que estava descansando e perguntou se ele poderia tirar uma foto dela. A senhora afirmou que sim, mas com uma ressalva, em seguida ele teria que sentar-se ao seu lado porque ela gostaria de conversar um pouco com ele. O fotógrafo aceitou o trato, bateu a foto, e em seguida, como havia prometido, sentou-se ao lado dela. Estamira, por mais ou menos uma hora, conversou com Prado. Ele ficou hipnotizado e muito impactado com o que ouviu. Se Vinicius de Moraes um dia afirmou que a vida é a arte do encontro, com certeza, documentário é vida. Prado nos diz:

⁶² São raríssimas as passagens que Freud alude àquilo que chamou de contratransferência. Vê nela o resultado da “influência do doente sobre os sentimentos inconscientes do médico” (1ª) e sublinha que “nenhum analista vai além do que os seus próprios complexos e resistências internas lhe permitem” (1b), o que tem como corolário a necessidade de o analista se submeter a uma análise pessoal. (Laplanche & Pontalis, 1992)

⁶³ Filme dirigido por José Padilha - <http://www.adorocinema.com/filmes/onibus-174/>

Ela desenhou o castelo [em referência a casa dela] e então passou a desenhar as dimensões do mundo. (...) Entrou em um assunto metafísico (Prado, 2007, pp. DVD 2; “Entrevista com o diretor”).

O diretor ficou completamente atordado com Estamira. Por mais de um mês ele ficou pensando nela. Suas palavras realmente deslocaram o artista. Como alguém de rara construção narrativa como aquela se perdia em meio ao lixo naquele lugar? Estamira era o próprio *unheimlich* freudiano. “*O familiar que não deveria nos surpreender e inquietar se transforma, subitamente, naquilo que não é familiar*” (Birman, 2002). Não era pra menos, afinal, Prado frequentava aquele local há mais de sete anos, o lixo passou a ser sua fonte de sobrevivência como a deles. Quantos diferentes contatos com tantos diferentes catadores de lixo ele não fez⁶⁴? Quantos ele viu e quantos o viram? Mas ali, algo de novo surgia; algo da ordem do rompimento. Estava, enfim, estabelecido o encontro entre diretor e personagem. Sobre essa experiência, ou o horror dela, recorremos a Birman:

O horror que a experiência provoca seria produzido justamente por isso, uma vez que a subjetividade perde momentaneamente as suas referências e os seus signos de orientação, de maneira que parece que o mundo foge aos seus pés. Tudo se desarticula com o terror que se instala. Com isso, a angústia do real faz a sua emergência na cena psíquica, anunciando algo da ordem do traumático para a subjetividade (Ibid).

⁶⁴ No campo analítico, em crítica às constantes defesas dos psicanalistas frente aos seus pacientes, Fédida nos diz; *com efeito, se o analista se apegue exclusivamente a este modelo da transferência segundo o qual sua pessoa não interfere em nada nas vivências que ressurgem por meio do tratamento, ou então que apenas interfere neste pouquinho necessário para o ressurgimento, ele faz existir, pelo modelo que tem em mente, o traumático por essência, senão por excelência* (Fédida, 1989, p.102).

O horror que Birman nos apresenta é justamente a sensação de temor e incompletude que Prado passa a sentir. De fato ele se via perseguido pela necessidade de filmar, de mostrar ao mundo o tesouro que ele havia encontrado no lixo. Em outras palavras, o tesouro que havia o encontrado, ou melhor ainda, os tesouros que haviam se encontrado. Ele necessitava fazer daquele encontro uma obra de arte. E assim o fez. Prado decide momentaneamente abandonar o projeto inicial e dedicar-se à produção de um filme sobre Estamira.

Quem está em busca de quem?

Cinematografia: o que o cinema tem a escrever? O mundo. Pergunta do olhar, pergunta do poder. Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na mise-en-scène do outro? Perguntas do cinema. O cinema é um pensamento desenvolvido sobre a arte da mise-en-scène (Comolli, 2008, p.100).

O documentarista precisa estar sempre de olhos e ouvidos abertos ao mundo, pois é desse lugar que ele retira suas maiores histórias, seus maiores encontros. No cotidiano podemos defrontar com os mais surpreendentes substratos, as mais impressionantes subjetivações. O mundo como uma grande e eterna ficção, com os seus mais raros roteiros. Quantas vezes não ouvimos em conversas frases como essas; “essa história daria um filme!”, ou “nem parece que isso foi verdade.”. Essas “mentiras” estão lá, a espera de quem as convide a petrificação⁶⁵. É preciso ter olhos desprentensiosos e ouvidos soltos para encontrá-las. Mas talvez um dos grandes enigmas é saber quem de fato está em busca de quem.

⁶⁵ Metáfora que compara a câmera à Medusa. A personagem, dentro da mitologia grega, tinha o poder de transformar em pedra aquele que cruzasse seu caminho e lhe olhasse nos olhos. De forma análoga podemos

É errado dizer que o artista “procura” o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. E como um parto... o poeta não tem nada que se orgulhar: ele não é senhor da situação, mas um servidor. A obra criativa é a sua única forma possível de existência, e cada uma de suas obras é um gesto que ele não tem o poder de anular (Tarkovski, 1998, p.49).

Deslocando tal proposição feita a partir do poeta para o documentarista, podemos ir além dizendo que, se o tema amadurece nele como um fruto, é no encontro com o outro, com o personagem, que todo esse manancial vai então derramar e fluir. O documentarista pede por alguém que fale por e com ele. É como se o diretor solicitasse: “Preciso de alguém para compartilhar isso comigo!”. Ou ainda, “preciso de alguém que comigo espalhe, derrame isso que me transborda por dentro!”. Talvez seja esse desejo de transbordamento que levou Marcos ao encontro de Estamira.

Em sentido contrário, o personagem também está em busca de quem lhe escute, e nesse intuito ele então se abre para que o olhar do artista lhe atravessasse. Não existe hierarquia no encontro, não é um que encontra o outro. Se o documentarista está à procura do tema, ou melhor, se ele está à procura no mundo do tema que já amadurece nele, é no cruzamento, no entre que tudo se dá. Vejamos Estamira: “*Marcos, sabe qual é a sua missão? Sua missão é revelar a minha missão*” (Prado, 2007).

Seria mesmo a missão do documentarista, no encontro com o mundo, revelar sua *missão*? Não seria de fato sua missão, revelar a *omissão* desse mundo? Um mundo que se esconde sob a moral e a ética de uma sociedade regulamentada e rígida, pautada pela ordem e o progresso, é na verdade um mundo omisso. Não seria, pois, papel do artista, do

transferir tal poder a câmera filmadora, onde essa acaba por “petrificar”, eternizar, aquele que cruza seu caminho. A morte simbólica e a vida eterna.

documentarista elevar ao extremo os traumas que teimam em se esconder embaixo do tapete do cotidiano?

Após um intervalo de mais ou menos seis semanas, Prado vai ao reencontro de Estamira. Com alguma dificuldade – o local onde ela morava não era fácil de encontrar – ele chega até a casa. Sua intenção era única; convidá-la a *ficcionar* com ele, deslocá-la de sua realidade cotidiana à realidade kino-ficcional. Na verdade, o que é reforçado com o relato de Prado é a necessidade presente em ambos, diretor e personagem, em vivenciar essa nova experiência; e o diálogo que se estabelece nesse primeiro reencontro, mostra-nos o quão forte e intenso foi, para os dois, aquele primeiro encontro no lixão.

Ao chegar à casa de Estamira, uma casa feita de recortes de madeira e folha de zinco, uma pequena extensão do lixão de Gramacho, Prado seria recebido pela personagem com um singelo, mas nem um pouco ingênuo; “tarda, mas não falha!”. Tal afirmação materializa-se na presença do diretor, mas no fundo se mostra muito mais como um desabafo inconsciente de Estamira frente à possibilidade que lhe surgia. O que realmente “*tardava, mas não falhava?*” (Prado, 2007, pp. DVD 2; “Entrevista com o diretor”). A presença do diretor em sua casa ou a oportunidade de falar ao mundo que lhe batia à porta? Personagem do mundo, patológica ou não, ela ansiava por esse encontro. Prado então se volta a Estamira; “*Eu vim aqui pedir permissão para fazer um filme sobre sua vida*”. E ela então lhe responde “*eu estava esperando por isso há muito tempo.*” (Ibid). Eis a efetivação do desejo.

“*Existia uma pré-disposição de Dona Estamira em contar a vida dela*” (Ibid), afirma o diretor. Estamira buscava através do filme eternizar-se revelando a verdade, a sua verdade. E o que percebemos com o decorrer da narrativa é que tal investida tinha sim algo de lúdico que já era vivenciado no seu dia-a-dia, na sua realidade cotidiana; no seu diálogo com deus; no seu contato com os astros e com as forças da natureza. É como se Estamira desconfiasse

que aquela possibilidade pudesse ser única de enfim ter sua voz e seus pensamentos registrados e difundidos.



Imagem II – imagem retirada do filme

Prado, o lixeiro de imagens pouco inocentes

Logo no início do filme, em meio aos vários pensamentos soltos de Estamira que Prado nos apresenta, um nos chama a atenção. Ela afirma: *“isto aqui é um depósito dos restos. Às vezes é só restos, e às vezes vem também descuido. Restos e descuidos”* (Prado, 2007). Sobrepondo sua fala, de forma ilustrativa, o diretor decide apresentar imagens de dejetos que se espalham por montes que caem de uma caçamba de caminhão. De fato, o que chega até o lixão seria sim, a partir dessa associação rápida, signo e significante, o que Estamira afirma ser *resto e descuido*. Mas, em um recorte mais cítrico, deslocando o olhar do objeto para o ser, não seriam também os próprios catadores, como reflexo direto do sistema econômico posto na contemporaneidade, resto e descuido? Não estaria a personagem ao falar

do lixo, falando de si mesma e dos que a rodeiam? E mais, seguindo esse raciocínio, Prado não passaria a ser como eles, um catador de lixo? Um catador de lixo social?

Resto e descuido. É em busca desses que estão à margem que o diretor se propôs a documentar. Estamira faz parte do que sobra na sociedade em que vivemos. E como no reciclar do papel que voa em meio a tantos outros, ela volta, e sua representação se eterniza. *“Eu Estamira, sou a visão de cada um, ninguém pode viver sem mim. Ninguém pode viver sem Estamira. Eu sinto orgulho e tristeza por isso”* (Prado, 2007). Talvez ela sinta alegria porque indiretamente ela escancara e apresenta ao mundo, em forma de filme, aquilo que é a exclusão, o lixo social, o que constantemente é colocado à parte do mundo. E tristeza, por saber que tal ato por certo não modifique em nada aquela realidade apresentada.

Mas Estamira, apesar de sua aparente inocência, sabe que a obra que ela ajuda a construir é capaz de lhe transportar para os quatro cantos do mundo. Assim ela diz; *“Estamira está em tudo quanto é canto... tudo quanto é lado... até meu sentimento mermo veio... todo mundo vê a Estamira”* (Prado, 2007). E aqui, se tal afirmação da personagem – levando em conta o fato que julga a impossibilidade física de estarmos em dois lugares diferentes – seria considerada pelo olhar semiológico médico clássico como alteração de juízo ou delírio (Ventura, 2008), afirmo que pelo diagnóstico kino-ficcional, Estamira está completamente correta e ciente sobre o diz. Afinal, se existe algo que fez com que a sétima arte ganhasse destaque e um amplo espaço dentro do campo cultural na sociedade atual, esse algo foi a sua reprodutibilidade e sua fácil dispersão (Bernardet, 1981, p.23). Estamira está aqui, está ali, está lá, e o instrumento dessa possibilidade? O diretor.

Um filme nunca é sobre a vida de alguém, e sim, a partir da dessa vida. O filme é incapaz de alcançar a magnitude, a totalidade do ser, principalmente porque a vida é muito maior e mais ampla que qualquer representação. E mais, um filme enquanto representação é sempre um novo constructo, feito a partir de. Um documentário deve ser sempre considerado

como um recorte de um espaço-tempo da vida do personagem que não existiria sem o próprio recorte proposto pelo documentário. O campo que se forma é um campo exclusivo do filme, e para o filme. Um tempo morto cheio de vida. O que se estabeleceu naquele instante entre Prado e Estamira foi o encontro de seres desejantes em criar algo, desejantes em produzir sentidos a partir de um filme, a partir de um recorte espaço-temporal único, em que ambos não sabiam para onde seriam levados, ou mesmo, qual fim teria. O encontro entre o diretor e seu sujeito, e entre o sujeito e seu diretor é o ponto de partida de um descaminho, de um não lugar que sempre leva a um fim: um filme.

“Minha missão é revelar a verdade, somente a verdade” (Prado, 2007). Se existe uma verdade, ela estabelece no filme e, para o espectador, apenas a partir dele. Estamos sempre diante da realidade filmica, kino-ficcional. Talvez Estamira não soubesse disso, ou soubesse mais do que qualquer um; por isso sua encenação é de uma força memorável. Talvez por seu desprendimento patológico com a realidade cotidiana, Estamira carregava consigo a realidade kino-ficcional, algo de genuíno, algo de muito próximo ao seu vivenciar diário. Mas, por mais tida a certeza da existência do sujeito-do-cotidiano chamado Estamira, não devemos nunca acreditar fielmente no seu sujeito-do-filme, na sua encenação filmica. Existe sempre um limiar entre os dois sujeitos, que em nosso entendimento é a presença da câmera. Ela é determinante para tal transposição.

Desde que a câmera seja reconhecida pelos personagens, estes deixam de ser homens livres. Eis um fenômeno de alienação. O que a câmera está capacitada a apreender é a recomposição do homem em função de outros. A partir do momento em que o homem toma consciência de que está sendo observado, ele se torna um comediante profissional, cerca-se de proteções, de barreiras, de expressões fabricadas (Augusto, 1966, p.43).

É evidente que as marcas do sujeito estão lá, mas o que o encontro passa a estabelecer é uma construção, a quatro mãos, de um espaço-tempo fílmico que propõe um recorte sobre a história de vida de uma catadora de lixo, Estamira. Um recorte envolto em uma casca, feito por um dispositivo chamado câmera.

O filme então nos apresenta a personagem Estamira, a partir de um ponto de vista muito particular sobre a vida e o mundo que lhe cerca. Estamira é posta como profetiza, bruxa do lixão, assim ela já era conhecida. E, mesmo sendo diagnosticada com sérios problemas psicológicos, como uma perturbada mental, a personagem mostra-se em vários momentos centrada e lúcida, como quando discorre sobre assuntos complexos ligados à religião e a deus.

Certamente, o que causa admiração no espectador, além das belas imagens que o diretor consegue dentro de um local pobre e decadente, é a força e a liberdade com que a personagem direciona-se. Sua voz atravessa a tela, como certamente atravessou a subjetividade de Prado. Cercada aos lixos onde praticamente passa todo seu tempo, Estamira atira palavras para todos os cantos e suas asserções ganham volume dentro da narrativa proposta por Prado. É justamente esse volume, esse corpo assertivo que desperta atenção. E a grande questão que se abre aqui é: quem realmente fala no filme? Seria a voz do filme somente a voz da personagem?

Evidente que na imagem, no decorrer do filme, salvo algumas aspirações dos filhos e dois amigos catadores de lixo, é Estamira quem mais discursa. Mas o que levanto aqui é um outro ponto na análise da voz no filme. O que Estamira diz não teria em grande parte a ver com o que o diretor acredita? Prado, no encontro com Estamira, também não adquire voz e fala através dela e das imagens que lhe cercam? Não seria o encontro documental uma forma de dividir a responsabilidade de uma crença?

Em *Estamira*, Prado fala de si ao ligar a câmera e apontá-la para a personagem. “*Não existe inocente, não tem mais ninguém inocente*” (Prado, 2007). Essa fala de Estamira nos diz tudo. O tabuleiro do jogo está posto. De fato, a inocência é perdida no encontro. Daí em diante, nem diretor, nem personagem são inocentes ou vítimas no(do) filme. Os dois, sujeito-da-câmera e sujeito-do-filme, são produtores de sentido e cúmplices do que irão construir.

Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aqueles que filmamos têm uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela – isto não impede que “a primeira vez” seja inteira, não interdita que haja sempre “a primeira vez”: um verdadeiro início, por mais que já saiba. Filmam-se, então, apenas pessoas que já sabem algo a respeito (Comolli, 2008, p.53).

Encontrar é crer no personagem, e na sua potencialidade. De fato, o que há de fundamental no encontro entre Prado e Estamira é a cumplicidade, que também se revela a partir do olhar da câmera. A câmera é o olho do documentarista e o microscópio do espectador. Em *Estamira* ela é cortante. Estamos sempre muito próximos e quase podemos sentir o cheiro da personagem⁶⁶. A câmera retira o véu social e apresenta-nos a personagem de forma crua.

Utilizando-se sempre de planos próximos, ou close-ups, Prado mostra-nos as marcas de Estamira, as marcas do encontro de ambos com aquele mundo. O olho do documentarista, a câmera, encontra o olhar hipnótico de Estamira em vários momentos de sua destemperança. A aridez de sua pele, seus sulcos, seu pé trincado, sua respiração. Esse mesmo olho vai ao

⁶⁶ Peço desculpa e licença, uma vez que possa estar já me adiantando e apresentando elementos que seriam mais pertinentes se abordados dentro do estudo da *condução* filmica. Mas de fato, a linha que divide os dois momentos é sempre muito tênue, fazendo com que esses instantes se fundam. Em *Estamira* isso é mais presente ainda, tamanha a força do encontro entre diretor e personagem.

encontro do “curto-circuito” estomacal dela e passeia de forma intimista pelos detalhes da casa, do lixo e do corpo da personagem, como se tudo fosse uma coisa só. Prado encontra em tudo as marcas de Estamira e ele quer que, através de seu olho, nós também nos encontremos com ela, com o sujeito-do-cotidiano.

Aqui, o encontro proporcionado pela câmera não se estabelece apenas entre diretor e personagem, mas também entre o diretor e o mundo que cerca esse personagem. Ao se colocar em contato com o sujeito-do-cotidiano, o diretor automaticamente se abre para o mundo que lhe rodeia. Olhos e ouvidos que geram imagens e sons. Prado não fala apenas de Estamira, ele discursa sobre um campo que está em volta dela e que é parte do todo que a personagem se mostra. Existe, portanto, uma *mise-èn-scene* natural que vem tatuada à carne do filme. Tal *mise-èn-scene* é fundamental para o corpo do documentário. A circunstância daquele espaço-tempo deslocado adere-se ao personagem e ao filme.

O espaço em que Estamira encontrava-se é muito bem conhecido de Prado. Ele esteve por lá durante alguns anos, e reconhece no entorno dela os elementos que representam sua vida. A consciência e o inconsciente de Estamira voam como os pássaros e os plásticos na imagem em que o título do filme é apresentado, as imagens que preenchem seu discurso são como extensões de seu pensamento. O fogo, a terra, o ar, a água, os elementos que ali se espalham são parte do que constrói a subjetividade de Estamira. Encontrar é estabelecer um vínculo com tudo que envolve o sujeito-do-filme. E para isso é preciso que haja compatibilidade no encontro. Como, pois, fazer um filme sobre algo que não seja parte do artista, e que ao mesmo tempo não traga desconforto, inquietação e estranhamento?



Imagem III – imagem retirada do filme

O documentarista não saberia construir uma obra de arte usando as ferramentas e a matéria-prima de que não tem afeto. E com as ferramentas em punho, o artista é capaz de promover uma ampliação do que para nós é tão comum e banal. Prado dá superpoderes a Estamira. Isso fica evidente na cena em que Estamira e os outros dois companheiros catadores tentam esconder-se da tempestade, logo nos primeiros vinte minutos de filme. Vemos uma luz que antecipa o barulho do trovão, então a personagem vira-se para o céu e grita, num ato de afrontamento, e o som do trovão é ouvido. Coincidência? Alguns dirão que sim. Prefiro acreditar na força do encontro entre Estamira, Prado e a câmera.

Ao nos apresentar o contato, o atrito entre Estamira e a natureza, Prado deixa claro sua admiração à força da personagem. O cinema permite isso, e Prado não se intimida em fazer dela feiticeira. “*Dona Estamira virou uma vó minha, um parente que eu me preocupo e quero cuidar*” (Prado, 2007, pp. DVD 2; “Entrevista com o diretor”). Como esperar uma postura diferente da tomada por Prado em relação à personagem tendo como ponto de partida tal depoimento? Sua condução durante os anos de filmagem comprovariam toda dedicação e entrega do diretor à Estamira.

Essa é a beleza do encontro, e aqui está a magia do cinema, proporcionar à vida algo que transcenda a própria realidade cotidiana. A vida no cinema, na realidade kino-ficcional, é a vida cotidiana em seu grau máximo de potência e poesia. Um sublime encontro não é garantia, mas é o único caminho para quem almeja ter como resultado uma obra de arte.

Filmar e fazer um filme: dois passos para Santiago

O documentarista é inveterado, apaixonado pela poesia do mundo. E o que é da ordem do traumático para a subjetividade, é justamente o que é da ordem da pulsão para ele, e que o conduz nesse incessante ciclo de encontro com o outro. Não há mudança sem rompimento e, paradoxalmente, o que abala e surpreende o documentarista é o que lhe joga novamente no estranho ciclo vicioso do filmar. O que lhe é estranho mostra-se muito mais próximo do seu desejo, por lhe ser a muito conhecido, como mostra Freud:

A palavra alemã “unheimlich” é obviamente o oposto de “heimlich” [doméstica], “heimisch” [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho (Freud, 1919, p.239).

Nem todo desconhecido é da ordem do estranhamento, assim nos diz Freud. Mas, se é justamente no encaço, no encontro com o estranho que caminha o documentarista, poderíamos então concluir com Freud que, nem tudo que é desconhecido para o documentarista seria da ordem do encontro. Existiria então alguma coisa a mais no desconhecido para que realmente o encontro entre sujeito-da-câmera e sujeito-do-cotidiano se efetivasse. Freud, em seu texto *“Sobre o início do tratamento (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I)”* (1913), vem nos falar sobre um suposto período de avaliação do paciente que por ele é desconhecido. E assim, a partir disso, ele teria a certeza sobre aceitar ou não aquele paciente em seu tratamento psicanalítico. Para Freud, nem todo caso era para análise, particularmente as síndromes de causa orgânica, como a Paralisia Geral Progressiva.

Mas no que tange ao filme documental, levanto outro questionamento: seria possível pensar, por exemplo, que existam temas ou pessoas inseridas no mundo cotidiano e histórico que não poderiam ser retratadas em filme, assim como acontece na literatura? Ou, melhor ainda, seria possível pensar que alguns documentaristas, por uma não identificação, não deveriam propor certos filmes a partir de determinados temas ou personagens? Esse trabalho se propõe a acreditar que sim, mas não pelos mesmos motivos que levaram Tarkovski⁶⁷ a criticar a transcrição da obra literária em filme de ficção, mas por entender que um documentário só é possível, se encontrarmos no mundo o que se encontra em nós, algo de

⁶⁷ Devo dizer que nem toda prosa pode ser transferida para a tela. Algumas obras possuem uma grande unidade no que diz respeito aos elementos que a constituem, e a imagem literária que nela se manifesta é original e precisa. (...) Livros assim são obras-primas, e filmá-los é algo que só pode ocorrer a alguém que, de fato, sinta um grande desprezo pelo cinema e pela prosa de boa qualidade (Tarkovski, 1998, p.10). O diretor afirma, e é categórico ao dizer, que nem toda literatura pode ser filmada. Tarkovski nessa passagem faz duras críticas sobre os filmes que propõem a reprodução da beleza, ou melhor, do sublime de algumas obras literárias, com a mesma intensidade como se pudéssemos facilmente substituir uma pela outra, trazendo ainda no filme a mesma carga, o mesmo impacto e desconforto sentidos no encontro com o livro. Não é difícil ser partidário do pensamento do autor e não faltariam exemplos que retratariam, durante toda história do cinema, as tentativas frustradas da reprodução de obras literárias em filme. Esses filmes evidentemente possuem seu valor enquanto produto audiovisual, mas quase nunca conseguem um resultado dramático semelhante ao que o livro nos dá.

insólito. Qualquer tentativa de produção de um filme que não parta desse encontro, resultará em um trabalho ordinário e banal.

Antes de aprofundar nesse pensamento, de início, é necessário dizer que existe uma distância considerável entre filmar e fazer um filme, Prado sabia disso. Poderíamos comparar tal diferença a, por exemplo, dar um conselho e fazer uma análise, ou mesmo entre fazer um acorde em um piano e executar uma obra de Mozart. Filmar é ato simples, muito mais simples ainda o é nos dias de hoje. Qualquer pessoa que tenha uma câmera fotográfica amadora, ou mesmo um celular com diferentes funcionalidades, já teve a oportunidade de filmar uma situação cotidiana sem pretensões reais de produzir um filme. Portanto, filmar seria um ato de registro a partir de um dispositivo – um celular, por exemplo – do mundo que nos cerca. Se esse registro pode vir a ser utilizado dentro de um filme? Essa é outra questão que não colocaremos em pauta, pelo menos não momentaneamente.

A produção de um filme envolve muito mais do que o simples ato de ligar uma câmera e registrar o mundo e suas ações. Entramos em um campo de construção muito mais elaborado, onde o que está em jogo pode ter uma repercussão muito maior do que se imagina. Um filme não é feito apenas do pressionar do botão; produzi-lo envolve, dentre outras coisas, o choque com o campo da ética.

Quando o diretor se propõe a fazer um filme sobre um determinado tema, este acaba por tornar-se uma extensão dele próprio. Quando decidimos apontar para o mundo e dizer o que pensamos – e até o que não pensamos para dizer –, responsabilizamo-nos diretamente com o que arremessamos neste mundo; com a obra de arte não seria diferente. Não é a toa que todo o direito autoral⁶⁸ de um filme é do diretor, do artista. Ele responde por tudo que faz parte da obra, desde a pré-produção até sua exibição. Em outras palavras, o diretor está

⁶⁸ Dentro da produção de um filme, direito patrimonial e direito autoral se distinguem. Direito patrimonial está ligado ao produto, ao filme em si. Normalmente, o direito patrimonial divide-se entre os produtores e distribuidores do filme. Estamos no campo do mercado cinematográfico. O direito autoral é único e exclusivo do diretor. Ele se refere a estética e criação do diretor. O lucro, ou o prejuízo de um filme pode ser dividido, mas a assinatura artística não.

envolvido até o pescoço, do encontro ao encontro; do encontro dele com o mundo, até o encontro do filme com o público. A distância entre filmar e fazer um filme pode ser medida, portanto, pela responsabilidade artística e pelo compromisso direto que o sujeito tem – a partir do que filmou – com o mundo e com seus personagens filmados.

Colocada assim de forma rápida e superficial a diferença entre *filmar* e *fazer um filme*, podemos redirecionar e aprofundar uma discussão que considero mais importante dentro do questionamento levantado onde; nem tudo é passível de se tornar um filme.

Supomos agora que uma pessoa decida fazer um documentário sobre um determinado tema. Dentro de todo um procedimento normal de produção de um filme, que esse sujeito passe por todas as etapas de produção desse filme – já citadas anteriormente – e então exiba o filme editado, mixado, masterizado, enfim, o filme pronto para um determinado grupo. Ainda assim seria possível pensar que aquilo que está sendo exibido como um filme não fosse passível de ter se tornado um filme? É possível que um *filme* não passe apenas de um *filmar*? Um filme é mais do que o ato de filmar, assim como uma análise é mais do que o ato de analisar. Um filme deve sempre partir do encontro à condução. Em Santiago, Salles teve de esperar muito tempo para compreender isso.

V (ii) – Encontro e condução na valsa de Santiago

“Não são as imagens que fazem um filme, mas a alma das imagens”
Abel Gance

Espelho sem face

Espelho sem face. Essa foi a imagem que surgiu ao final da exibição do filme *Santiago*⁶⁹ do diretor João Moreira Salles. Um espelho que não trazia em seu reflexo a face de seu personagem, um espelho que não tinha nada mais senão a efígie, a virtualidade, e que, portanto, ao mesmo tempo, mostrava-se um espelho vazio, um reflexo sem vida. E o filme que tinha como proposta inicial uma biografia sobre Santiago [esse é o título do filme], escancara-se para o mundo exposto na angustia de um diretor de frente ao espelho sem alma que ele próprio construiu. Um espelho que não apresentava sequer a imagem do personagem principal do filme, o próprio diretor.

Santiago é nome do filme e do personagem principal, o ex-mordomo da casa da Gávea, lugar que por vinte anos Moreira Salles viveu com seus pais. A família Salles foi, e ainda é uma família tradicional e importante no cenário econômico e político do país. Santiago, por trinta anos trabalhou para eles, e em 1992 tornar-se-ia tema central de um filme, ou pelo menos era o que ele, diretor, imaginava.

A ideia que guiaria o documentário em sua primeira proposta era o recorte do passado, da vida de Santiago, suas memórias e suas particularidades. Santiago, na ocasião,

⁶⁹Onde encontrar o filme:

<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=2701431&sid=891513267131117257227643674>

tinha oitenta anos e estava aposentado, morava sozinho em um apartamento no Leblon, bairro do Rio de Janeiro. Durante cinco dias a equipe de Salles – entre eles, Márcia Ramalho, que ajudou o diretor nas primeiras entrevistas – esteve em seu apartamento para ali filmar seus depoimentos, retirar a poeira de suas memórias e fazer um filme. Ao todo, nove horas de material bruto foram coletados.

Ainda em 1992, o diretor, de posse desse material filmado, iria defrontar-se com o seu maior drama. Ele afirma que na ilha de edição, no momento da costura de tudo o que havia captado, o filme não se ajustava, as ideias não se fundiam. Salles via-se de frente ao não vivido; as peças do quebra-cabeça em suas mãos não se encaixavam. Várias foram as tentativas de amarrar a história, muitas outras cenas foram filmadas em estúdio para servir-lhe como pano de fundo, de ilustração às falas de Santiago. Diferentes amarrações de textos ditos pelo personagem foram pensadas. Associações, contraposições, mas nada se apresentava de fato como uma solução fílmica.

Não levei muito tempo até interromper a montagem. No papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram. Foi o único filme que eu não terminei (Salles, 2007).

Salles abandona a tentativa de montar o filme e, apenas treze anos após, em 2005, o diretor reencontrar-se-ia com seu personagem e com o seu passado. Treze anos poderia ser um tempo suficiente para que o diretor pudesse por fim entender melhor o que se passou na condução do seu personagem durante as filmagens de 1992. Mas, esse mesmo tempo teria sido suficiente para que ele compreendesse o não-encontro daquele mesmo ano? Fato é que, treze anos passados das primeiras filmagens, o filme seria por fim finalizado e exibido.

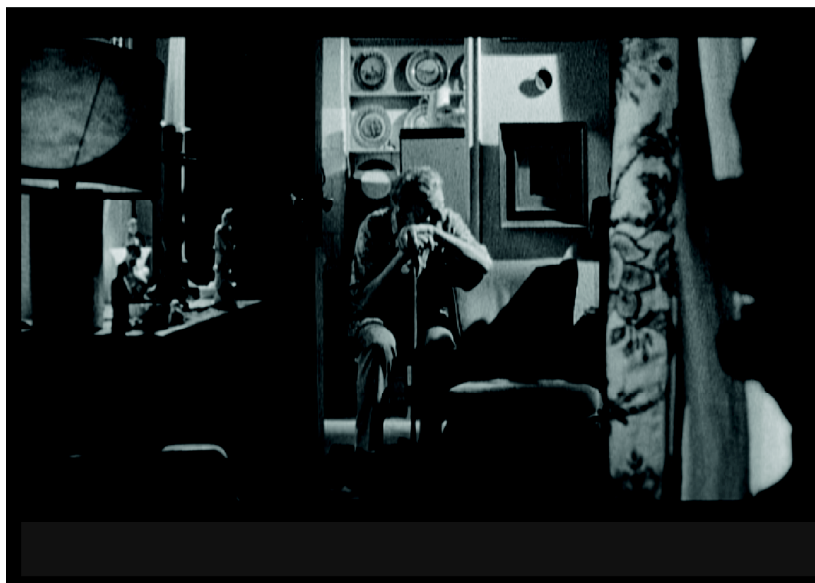


Imagem IV – imagem retirada do filme

Salles em 2005

Uma música dolente em uma tela com fundo preto, sem imagem, anuncia o início do filme. Em seguida, a imagem de um porta-retrato e um movimento leve em direção a ele. A ação se repete, e mais dois movimentos semelhantes com a câmera são feitos. A cada novo movimento vemos a câmera aproximar-se daquele porta-retrato, mas em cada momento uma foto diferente: a primeira, da entrada principal da casa onde Salles viveu sua infância e adolescência, a casa da Gávea; a segunda, o quarto que Salles dividia com seu irmão Pedro; a terceira, uma cadeira solitária na varanda vazia. Era assim que Salles imaginava iniciar o filme em 1992, é assim que ele o faz novamente⁷⁰.

Três fotos paradoxalmente tão distintas e ao mesmo tempo reveladoras, com traços tão comuns entre si, são apresentadas no início do filme. Suas distinções imagéticas são visivelmente percebidas. A porta de entrada da casa não traz uma comunicação direta com o

⁷⁰Aqui vale destacar algo que será uma constante no filme de 2005. Salles propõe a todo momento um retorno ao passado, à filmagem e ao processo de 1992. O filme, na verdade, é pautado em uma análise do diretor sobre o material filmado e o porquê de tal material, na ocasião, não ter lhe dado subsidio suficiente para que ele o transformasse em filme.

quarto de Salles na foto seguinte, que por sua vez, não nos remete a nenhuma ligação mais rápida com a cadeira isolada na varanda da casa, e vice-versa. Mas, o que parece tão distante, aos poucos vai ganhando entrelace e suas semelhanças simbólicas, ocultas no modo como o filme vai sendo conduzido, ou melhor, reconduzido, lentamente se mostram.

A porta de entrada é por onde normalmente a visita adentra a casa, ou por onde entramos em um possível retorno. Enquadrado no segundo porta-retrato, seu quarto, um lugar de refúgio e solidão, remete-nos mais uma vez ao vivido, ao rememorado, e muito mais que um simples lugar da infância, o cômodo é o espaço do acalanto. Por fim, a terceira imagem, uma cadeira que na varanda encontra-se só, a espera de alguém que lhe venha dar sentido, alguém que lhe complete a funcionalidade. Entrar, resguardar e refletir, três movimentos convidativos do filme.

A casa da Gávea está presente nas três fotos, ou melhor, as três fotos são recortes espaço-temporais da casa. Representada pela porta de entrada na primeira foto, o quarto na segunda e a cadeira na foto seguinte, a casa da Gávea mostrar-se-á como a pedra no calcanhar de Salles, um outro personagem e um elo, algo que ele traz marcado na memória, algo que lhe incomoda e lhe traz conforto. A casa como o véu que cobre algo ainda mais íntimo. Por vezes, durante o filme, os seus espaços serão explorados; saguão, a área da piscina, escadas, halls, corredores, o pau-brasil, o quarto de Salles.

Nessas três fotos que iniciam os dois filmes – o que não se concretizou em 1992 e nesse que se efetiva – existe um vazio que grita. Um vazio que não se mostra apenas na espacialidade ou na ausência de pessoas e objetos. Mas algo da ordem da incompletude e da falta, não no espaço, mas no olho. O olho que atravessou o espaço um instante antes de o dedo pressionar o gatilho da câmera fotográfica, antes do ato. Uma solidão, um oco de vida que nos leva a construir um pré-conceito sobre o filme. A câmera leva-nos de encontro a esse vazio, a esse tempo morto. Seu movimento não é apenas em direção ao porta-retrato e à

fotografia, pois, ao se aproximar, ela, a câmera, de certa forma transporta-nos também para dentro daquele espaço.

Propor um encontro com Santiago, a partir de um filme, não seria também, de forma clara, o caminho para o reencontro de Salles com seu passado, com sua casa, com seus pais e seus irmãos? Salles, já de início não nos leva ao encontro de Santiago, ali não há nada dele: a cama sem lençol e o quarto sem vida é de Salles, local de sonhos e segredos; a porta de entrada da casa talvez nunca fora observada por Santiago daquela forma, era de dentro pra fora que ele a via e não de fora pra dentro. O mordomo está sempre um passo atrás da porta principal, sempre à espera de alguém e nunca é esperado ou recebido [foi assim novamente com a equipe de filmagem]; a cadeira vazia na varanda certamente não sentiu o peso do corpo exausto do ex-mordomo, pelo menos não aos olhos do mundo.

Salles, nos primeiros minutos do filme, não nos apresenta Santiago, ele nos leva ao encontro dele mesmo, de seu passado. As portas abertas, da casa e do quarto, não nos garantem presença, mas movimento e dúvida. Ele saiu, mas vai voltar? A cadeira vazia de forma análoga espera por quem ali um dia soltou seu corpo; sua mãe? Seu pai? Irmãos? Ou o próprio Salles?

Ao fim dos três movimentos da câmera em direção às fotografias, os espaços representados por elas serão novamente revisitados, agora com as imagens que foram feitas com a própria câmera filmadora. Enquanto todas essas sequências são mostradas, ouvimos em *voz off* uma narração explicativa do que é exibido – ela estará presente em todo o filme –, e ao apresentar a última imagem referente à fotografia da cadeira solitária, a narração conclui:

... a terceira fotografia é de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita a casa estava vazia. A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia

ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada, e foi assim que eu a filmei (Salles, 2007).

Nesse pequeno discurso encontramos o que talvez fosse um indício de uma possível rachadura estrutural familiar. Tal suspeita não será comprovada durante o decorrer do filme, mas isso não nos proíbe de que ela seja considerada nesse instante. Mais à frente, quase no fim do filme, Salles irá afirmar que seu pai havia morrido poucos anos depois de Santiago, e sua mãe, alguns anos antes. Confrontado com o que ele diz na citação acima, poderíamos pensar que algo da ordem da separação entre mãe e pai estaria posto antes dessas filmagens. Não nos arrisquemos a afirmar que haveria uma separação jurídica entre eles, mas, a partir da fala de Salles, possivelmente haveria uma separação simbólica e física. Ele afirma que a última pessoa a sair da casa fora sua mãe, não afirma que foram os dois, ela e seu pai.

Não se trata aqui de construir uma biografia do autor a partir de suspeitas, mas de levantar algumas constatações que surgem nas brechas do que Salles não nos diz, mas que podem servir de subsídio importante para a análise do encontro e da condução proposta pelo diretor ao seu personagem.

Santiago morrera em 1994, dois anos após as filmagens. Salles diz que a casa ficou abandonada por muitos anos e foi assim que ele a filmou. Ele afirma também que sua mãe foi a última a sair da casa. Tudo nos leva a crer que as filmagens com Santiago foram feitas após a morte de sua mãe. Assim, todos esses primeiros elementos reforçam a afirmação inicial sobre o filme proposto em 1992. O que surge de fato seria, pois, um retorno de Salles ao seu passado; e o caminho para isso, Santiago. As fotos da porta de entrada da casa da Gávea, o quarto vazio, a cadeira solitária na varanda, o início do filme, nada mais é do que o retorno de Salles à sua casa, o retorno à sua infância e, por fim (por que não?), o retorno a seus pais.

Morei nessa casa desde que nasci até os meus vinte anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe. Além dos empregados, que eram muitos. (...) Uma de minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que tentei fazer há treze anos era sobre ele (Salles, 2007).

O que Salles talvez tenha percebido é que por mais que ele tente trazer Santiago ao centro da cena durante os 79 minutos de filme, o que ele propõe agora e o que foi proposto em 1992 não se diferencia em muito. Ambos não trazem em sua essência algo de biográfico sobre o ex-mordomo, pois não era a sua história que lhe interessava de fato, apesar de ele pensar diferente e em alguns momentos até afirmar o contrário. E os ruídos disso estarão expostos na pele do filme o tempo todo. “*Minha memória de Santiago se confunde com a memória da casa da Gávea. Ele esteve sempre lá, do dia que nasci até o dia em que deixei a casa em 1982*” (Salles, 2007). E mais ao fim do filme; “*saí da casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de uma outra coisa. Mais tarde, e aos poucos, a juventude foi ficando pra trás, tive vontade de voltar a casa e por isso retomei o filme*” (Ibid). Retomar ao filme era de fato voltar a casa, à infância, ao passado. Santiago tornar-se-ia apenas um poético caminho.

A primeira aparição do personagem no documentário vem denunciar mais uma vez o que seria uma constante, esse retorno de Salles. Sem a sua imagem, em um fundo preto, o

diretor nos mostra a primeira das duas únicas intervenções pessoais de Santiago no filme⁷¹. A segunda intervenção, em uma das últimas cenas do filme, também fora gravada somente com o áudio do personagem, apresentada em fundo preto, sem a imagem de Santiago.

-Se poderia começar... Márcia... [Santiago]

-Peraí, perai... quando eu te perguntar. [Márcia]

-Mas eu poderia começar com esse pequeno depoimento que vou fazer com todo carinho... Não se pode começar assim? [Santiago]

-Não! [possivelmente a voz de Salles]

-Não... começa apresentando direto a cozinha. [Márcia]

(Salles, 2007)

A câmera então é acionada e temos a primeira imagem de Santiago no filme. Em seu primeiro *take*, o personagem está posicionado no centro do plano, sentado no centro da cozinha de seu apartamento. Entre ele e a câmera, um óculos de grau sobre uma mesinha e sua máquina de escrever (sua velha metralhadora, como ele mesmo diz). Distante e frio, ele então inicia sua fala, como Márcia Ramalho havia lhe pedido.

Encontros, reencontros e conduções

Para o cineasta que faz documentário, o medo do outro é motivo central.

Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao

⁷¹ O que chamo de intervenção pessoal de Santiago é seu desejo em agregar algo que seja íntimo seu. Durante todo o filme, o que percebemos é que o personagem apenas relata ao sujeito-da-câmera o que ele quer que esse personagem relate. Santiago diz apenas o que o diretor quer que ele diga, como se houvesse um pré-roteiro muito bem estabelecido.

mesmo tempo, de não filmá-los. Temos medo, por exemplo, de incitá-los, de levá-los a sair deles mesmos para se tornarem personagens do filme, porque empreendemos com eles alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte e que só se resolve parcialmente no filme terminado; e simultaneamente temos medo de não fazê-lo ou consegui-lo, pois, neste caso, não haveria filme algum ou haveria um filme menos interessante (Comolli, 2008, p.68).

Conduzir não é guiar. Há uma distinção entre essas formas de duas pessoas caminharem, a saber; lado a lado ou em fila indiana. O guia dita o caminho, afirma onde ir, ou pior, diz por onde o outro lhe seguir. Assim, ele acaba por engessar as possibilidades de diferentes trajetos. Quem guia não abre brechas, vai à frente e exige que o outro o acompanhe em sua fila indiana. Conduzir, ao contrário, é manter-se lado a lado e apenas direcionar os dois, ele e o outro, na melhor escolha. Quem conduz não afirma, o verbo não se aplica no imperativo, ele levanta hipóteses. Por saber que não tem a verdade do caminhar nas mãos, ou nos pés, quem conduz abre-se para o diálogo com o outro. O melhor caminho surgirá no entre.

Mas toda condução por sua vez tem um ponto de partida, um lugar de onde os dois, personagem e diretor, dão início à caminhada; a esse lugar denominamos anteriormente de *encontro*. É nesse ponto que a obra fílmica inicia-se, antes mesmo da câmera ser acionada. Importante é saber que o encontro sempre acaba por determinar e direcionar a condução. Os dois estarão intimamente ligados e no seu entrelaçar é que o filme se faz, em *Santiago*, se refaz.

Santiago apresenta-nos uma particularidade dentro do seu processo de produção. Tanto o encontro quanto a condução aconteceram em dois momentos bem distintos, em espaços e tempos deslocados. Em 1992, Salles encontrou-se e conduziu Santiago com este

ainda em vida. As filmagens foram feitas em seu apartamento, em meio ao mundo que lhe cercava. Salles também era muito mais novo e, conseqüentemente, mais impulsivo. Em 2005, treze anos depois, Santiago já não mais se encontrava vivo e o reencontro e a recondução deram-se a partir de outra perspectiva. Foram os restos do primeiro encontro e da primeira condução que ficaram, e foram eles que direcionaram Salles – mais maduro – nesse segundo momento de condução. Memória, papel e nove horas de filmagem, isso foi o que ficou.

Santiago morreu poucos anos depois dessas filmagens. Dele restaram trinta mil páginas e nove horas de material filmado. Além de minha memória e da memória de meus irmãos (Salles, 2007).

O verdadeiro encontro entre Santiago e Salles não se deu no apartamento do primeiro em 1992. O encontro entre o personagem e o sujeito-da-câmera fora muito tempo antes daquele. Santiago vivenciou os vinte anos de vida em que Salles morou na casa da Gávea. Ele o viu crescer e o percurso pelo qual Salles seguiu durante a infância e adolescência esteve sempre atravessado pelo seu olhar quieto, mas atento.

O mordomo é sempre aquele que tudo sabe, tudo vê e que nada fala. O que acontece na casa, nos cantos, nos quartos e nas frestas por ele é sempre percebido, mas, mesmo onisciente, ele sempre se coloca à parte de qualquer fato, de qualquer opinião.

“Joãozinho, o grande Joãozinho Moreira Salles”, (Salles, 2007) é assim que Santiago em sua última fala no filme refere-se ao diretor. Algo de íntimo como quem o conhecera, o encontrara há muito tempo e o vira crescer. Como aquele que já era seu personagem, bem antes desse pensar em ser cineasta, muito antes de esse vestir-se como diretor. Uma demonstração de carinho que pelo próprio Salles é logo vetada. *“Vai lá, conta a história de novo sem citar meu nome. Vai logo que a gente está com pouco filme!!”* (Salles, 2007).

Salles sempre esteve com pouco filme e com filme suficiente para Santiago. Mas tal ato, associado a toda condução nas filmagens de 1992 que foi apresentada no filme, leva-nos a um questionamento que quase se confunde com afirmação: teria Salles algum dia se encontrado realmente com Santiago? Já no final do filme, na condução de 2005, em *off*, a partir da reflexão feita pelo diretor a toda aquela condução anterior, Salles, nos daria a resposta.

Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto, ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuportável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele, nunca deixou de ser o nosso mordomo (Salles, 2005).

Essa afirmação é riquíssima em detalhes e abre para nós pelo menos três pontos de análise. O primeiro refere-se à própria noção do diretor sobre o material imagético que o filme contém. Salles afirma não haver closes, planos próximos de Santiago em todo o documentário. Dois exemplos desse plano que ele diz não fazer parte do filme, cito aqui: (1) plano close em que aparece Santiago levando sua mão ao rosto ele surge junto a pequena montagem de 1992 que o diretor reapresenta no filme], e (2) a dança das mãos de Santiago, dois planos longos em close com apenas um corte.

Claro que perto da quantidade de imagens que o filme traz, tais cenas tornam-se insignificantes, mas elas estão lá. E, a partir desse pequeno deslize, podemos compreender e intuir o quanto a distância entre eles durante a primeira condução proposta no filme, e porque não durante a vida, incomodou o diretor; “*havia uma ambiguidade insuportável entre nós*” (Salles, 2007), afirma ele.

Tão insuportável quanto esse incômodo causado pela distância entre os dois, e aqui introduzo o segundo ponto da fala, foi a forma como Salles conduziu as filmagens e os depoimentos de seu personagem em 1992, e isso se reflete no que ele chamou de *desconforto* de Santiago. Em vários momentos durante o filme – e Salles faz questão de deixar isso à mostra – vemos Santiago inquieto por não se lembrar de sua fala [como o ator profissional de frente ao chamado *branco* de memória], por não ter mais o que falar e ainda se ver obrigado a dizer algo, ou ainda, por ter de repetir várias vezes seus depoimentos, por um preciosismo da equipe. Salles em um momento do filme faz uma crítica a tais perfeições que aparentemente eles buscavam em 1992.

Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiar o boxeador, de exagerar seu suor. Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança (Salles, 2007).

Qual seria a fala perfeita de Santiago? E o plano perfeito para Salles? O que se esperar do personagem? Que ele satisfaça a narcísica vontade de um diretor? Como encontrar a brecha, a fenda desejante do sujeito-do-cotidiano mantendo-o sempre à mesma distância, e uma longa distância?

Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e olhar do espectador. 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 meu 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 como repercutiu nele (nela) (Comolli, 2008, p.82).

Olhar que escuta. Isso certamente faltou a Salles em sua condução. Com Comolli torna-se claro e compreensível o retorno sem vida de Santiago frente à postura de Salles em 1992, ou melhor, frente à sua não-condução. Salles em momento algum conduz seu personagem, em vez disso ele o guia, lhe dita regras e ordenanças. Engessa o processo, não o escuta, não o olha e apenas filma. “*Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem ele não falou de outra coisa, eu não entendi*” (Salles, 2007).

Os dois pontos anteriores de análise levam-nos a nosso terceiro e último. Esse que se coloca alinhado a nossa indagação quanto a não existência do encontro entre diretor e personagem. Salles deixa claro para nós o seu desencontro com Santiago. Em 1992 a relação que se estabelecia entre os dois – como Salles afirma – era ainda a de patrão e empregado. E mais, nas brechas de sua fala, algo da ordem do desencontro com Santiago apresenta-se desde muito antes, não apenas ali durante as filmagens. Isso fica evidente ao introduzir na frase a palavra *nunca*. *Eu nunca deixei de ser*.

Portanto, poderíamos afirmar que, a condução do filme em 1992 evidencia nossas suspeitas a respeito do desencontro entre Salles e seu personagem. E aqui, a ideia de que a busca por Santiago foi de fato a busca por um passado singular e particular de Salles, ganha

força. O encontro entre sujeito-da-câmera e sujeito-do-codiano, em sua particularidade, desmonta-se. A cena e a *mise-en-scène* se desfazem. O mordomo tudo vê e tudo sabe, e por isso, talvez, diante da câmera, tudo me conte.

Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamentos e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor da dos outros (Nichols, 2005, p.36).

Nichols apresenta três situações singulares em que o cineasta pode sentir-se colocado em desconforto diante de seu personagem, ou de seu tema. (1) Ausência de conhecimento sobre o sujeito-do-cotidiano, (2) não presença, ou recuo exagerado do cineasta em relação a esse sujeito, e (3) excesso de conhecimento sobre o sujeito. Tais posturas – ausência, recuo e excesso – não corretamente trabalhadas, podem facilmente gerar como resultado um filme sem força, uma obra oca e sem vida, podem gerar o que chamaremos de *a-filme*; um filme que não conseguiu elevar seu tema, ou seu sujeito, ao extremo de suas possibilidades.

Evidentemente que quando falamos em um filme que vai até ao extremo de suas possibilidades estamos trabalhando com especulações, sensações, algo que não há como ser medido de forma efetiva. E de longe seria intenção deste projeto ou desse pesquisador pensar na construção de um aparelho medidor de intensidade produtiva, um *a-filmômetro*; estamos

no campo das artes e da produção criativa. Mas, de alguma forma, o *a-filme* por nós espectadores, pode ser percebido.

Com relação às três situações apresentadas por Nichols, bem como outras que possam contribuir para um resultado *a-filmico*, existe um fator anterior e fundamental que é a gênese de toda a cadeia subsequente que vem acompanhar o processo de produção do filme e do *a-filme*: o encontro. Vale ressaltar que não se trata aqui da comprovação da existência de um mau encontro ou um bom encontro entre diretor e personagem para a formulação de um filme ou de um *a-filme*. O que de fato pode ocorrer é a simples não efetivação do encontro. Encontra-se ou não. Estamos em contato com tudo, mas o encontro é sempre algo maior. E aqui está a chave de toda a relação entre sujeito-da-câmera e sujeito-do-cotidiano. Entre Salles e Santiago, em 1992, nada mais que desencontros podemos destacar, e sua condução era o reflexo disso.

Salles percebia-se prestes a produzir o que acima chamamos de *a-filme*. De frente a essa constatação, mesmo que não consciente, Salles decide por abandonar a montagem do filme, e o documentário, momentaneamente, não chegaria ao fim. Se existe algo de sublime no processo de 1992 por parte do diretor, claramente é o ato de abandono da finalização do filme. Sua sensatez mostrava que o artista ainda estava em processo da lapidação dentro de sua construção documental. Algo que se revelaria de fato mais tarde, com seu retorno ao filme.

Em 2005, Salles retoma o contato com o que abandonara em 1992. Treze anos depois, sua concepção de vida que regia constantemente sua reconstrução identitária há muito se transformara. Santiago já se encontrava morto e o diretor então se defrontaria com uma nova realidade. Seu encontro não seria mais com o personagem e sim com os seus ruídos e ecos, com o que restou daquele primeiro encontro, daquela primeira não-condução.

Aqui apareço ao lado de Santiago. De todo o material é uma das duas únicas imagens que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento. Pelos próximos cinco dias eu seria um documentarista e ele o meu personagem. Ou ao menos, naquele momento, era assim que me parecia (Salles, 2007).

Essa citação, assim como outras que já foram abordadas no capítulo, foi retirada do filme e faz parte da narração em *off* proposta por Salles nesse reencontro e na recondução de 2005. Apesar de não ser a voz de João que ouvimos, e sim a de seu irmão Fernando, a narração é toda feita em primeira pessoa dando a entender que é o diretor que fala, ou que pensa. Ao optar pela fala de seu irmão no lugar da sua, Salles lança-se na tentativa de separar, de desassociar esse momento presente do anterior, da filmagem de 1992.

A verdade é – e ele afirma isso no filme – que Salles ainda sentia necessidade de voltar à casa da Gávea, sentia necessidade de reencontrar o passado. Havia ainda um peso a ser retirado das costas, e o filme seria uma forma de lhe transportar pra lá. Mas ainda existia algo a ser resolvido, Santiago ainda se mantinha como o link, o elo que restava daqueles tempos. Para voltar a casa, ao quarto, a varanda, era necessário voltar a Santiago. Mas como? Como reencontrar com o personagem que se foi? O material que tinha em mãos já lhe havia provado que não era suficiente para a construção de um filme. Ele precisaria buscar um outro caminho, uma nova forma de conduzir a história.

Salles, quase no final do filme, ao nos apresentar a segunda intervenção de Santiago que acontecera também com a câmera desligada, nos diz: “*E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera*” (Salles, 2007). Assim falou Santiago:

-Agora podia agregar a esse pequeno... escuta... Joãozinho, Joãozinho. É... que eu pertenço a um grupo, a um núcleo de seres malditos... [Santiago]

-Não, isso não precisa... [Salles]

-Isso não precisa... [Santiago com voz desolada]

-Esse lado a gente não vai... [Salles]

(Salles, 2007)

O que podemos ver durante toda a nova condução proposta por Salles, a partir do filme, é que foi necessariamente por *esse lado* que ele teve de ir. Salles viu-se obrigado a buscar Santiago naquilo que para ele, diretor, parecia-lhe o mais insignificante, o que lhe era totalmente descartável, no que, há treze anos, ele simplesmente ignorou. Salles, em 1992, desprezou o que para Santiago era fundamental, e que para nós se torna contrastante; o mordomo que escrevia sobre a nobreza e pertencia ao “núcleo de seres malditos”. Onde se tangenciariam esses dois grupos aparentemente tão distintos?

É através dos filmes de Santiago, de seus textos – suas mais de 30 mil páginas escritas –, de suas músicas e de suas danças que Salles reencontrará seu personagem. E mais, a partir desse reencontro, é Salles quem irá falar de Santiago, ou melhor, falar por Santiago. E somente através de suas apreensões e seus transbordamentos desse reencontro é que de fato nós, espectadores, teremos acesso a uma pequena parte do mundo de Santiago e, conseqüentemente, a uma pequena parte dos conflitos que esse pequeno mundo causou em Salles.

João Moreira Salles encontra nessas brechas o que ele não viu durante todos os cinco dias que esteve com o solitário Santiago em seu apartamento no Leblon. Ele não viu que ali estava uma história a ser construída de um homem rodeado de nobrezas e dinastias, que por mais de cinquenta anos datilografou e catalogou em mais de trinta mil páginas. Nobrezas que

lhe faziam companhia, além, é claro, de Beethoven. Ali estava um universo a ser penetrado, alguém que se escondia atrás da fantasia de mordomo, mas que trazia a leveza nas mãos. Encontrar com o personagem – como já foi apresentado no capítulo anterior – é encontrar com o que lhe rodeia, com o mundo que lhe cerca, mesmo que este seja extremamente ficcional.

Os rastros e restos

Dentro dos mais de setenta minutos de filme finalizado, menos da metade é ocupado pelas falas de Santiago. Melhor dizendo, das nove horas de material bruto filmado em 1992 – levando em conta que a maior parte deva ter sido de depoimentos de Santiago –, pouco mais de trinta minutos desses, foram utilizados no filme de 2005. O que vemos e ouvimos durante a maioria absoluta do tempo é a fala de Salles – e aqui considerarei sempre a fala como sua, mesmo sabendo que a voz é do irmão – que reconduz todo o enredo. Fica claro que Salles viu-se na necessidade de falar; falar de si, do passado e de Santiago.

As falhas, os tempos mortos, e toda análise de sua postura anterior são trazidas para o centro da cena. Para que de fato ele pudesse ater com seus fantasmas do passado, todos os excessos e as faltas precisaram ser apresentados. Um desnudamento do processo. Portanto, é a voz do diretor que recoloca o personagem em cena, através de vestígios encontrados no lixo da memória que ficou grafado na sua mente e, principalmente, nos escritos de Santiago.

Em 1992, não interessei muito em saber o que essas páginas continham. E, no entanto, ao longo de mais de meio século, Santiago escrevera a história dos grandes homens. Nenhum duque era obscuro demais, nenhuma dinastia merecia o esquecimento. (...) O trabalho de Santiago não era apenas

mecânico, à medida que ia anotando, fazia suas observações... Tinha amores e ódios. De Lucrecia Borges, por exemplo, gostava (Salles, 2007).

De fato, não é mais com Santiago que Salles se atém, mas com seus personagens e suas histórias. Nobrezas, dinastias e é claro, o próprio Santiago, que por ele, Santiago, fora transposto para o papel e que se misturava aos demais nomes. Diante dessa constatação, vale ressaltar que, se os se transpuser para uma realidade kino-ficcional o sujeito-do-cotidiano, agora sujeito-do-filme, não passa de uma representação de si, munido dos escritos de Santiago, Salles nos apresentará um novo personagem que se insere em um mundo muito mais fictício e inventivo que o anterior.

Ao morrer ele me deixou seus papéis. Para fazer esse filme selecionei centenas de páginas. Fui pelos nomes que me pareciam mais sonoros. Filmei-os ao longo de três dias. A cada Arphaxad ou Slavonir, a cada Panzythes ou Olof Hunger eu pensava em Santiago, no fato de que sem ele, pelo menos para mim, essas pessoas não existiriam (Salles, 2007).

No filme, Salles não nos diz o tempo que passou lendo e relendo as páginas deixadas por Santiago, mas se tirarmos como base o tempo de filmagem, três dias, não será difícil imaginar que o tempo despendido por ele com a pesquisa do que ali estava, tenha sido muito maior.

Por mais de cinquenta anos Santiago escrevera sobre esses personagens, que no fim de sua vida faziam-lhe companhia, assim ele afirma. Meio século na busca da imortalidade de histórias reais e ficcionais. Isso foi quase tudo que restou do personagem. Salles seria obrigado a crer no que ali estava, e de lá retirar os elementos de sua narrativa. Em uma de suas passagens Santiago escrevera: *“sonhei que pertencia, somente por um dia da França a*

real nobreza. De pronto, acordei assustado. Trechos da famosa Marcellesa” (Salles, 2007).

Ele intitulou de *Scherzo ben sostenuto*⁷². Sobre esse trecho, Salles reflete:

Santiago, que podia se imaginar em qualquer época, em qualquer civilização, escolhe sonhar que é nobre durante a Revolução Francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos, sua imaginação o levava até um mundo mais antigo e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano. A um mundo que julgava melhor (Ibid).

Salles propõe uma análise superficial e inocente, mas que do ponto de vista estrutural dentro da proposta de condução do documentário foi, para ele, satisfatória. Mas, ao mesmo tempo, ele nos permite, a partir de seu texto, escavar elementos importantes que podem nos aproximar ainda mais daquele encontro e daquela condução de 1992, e que vem se colocar em diálogo direto com o processo de 2005.



Imagem V – imagem retirada do filme

⁷² O **scherzo** (no plural **scherzi**) é um gênero musical de nome dado a certas obras ou a alguns movimentos de uma composição que possuem maior duração, como uma sonata ou uma sinfonia. Significa "brincadeira" em italiano. Às vezes, coloca-se a palavra "scherzando" na anotação musical para indicar que uma determinada passagem deva ser executada de maneira chistosa ou graciosa. **Ben sostenuto** – bem sustentado, bem apoiado.

Logo de início, o diretor em sua reflexão afirma que Santiago escolhe sonhar que é nobre. Segundo Freud, o sonho é uma realização de um desejo inconsciente. Sonho é fantasia, mas não opção. Santiago não escolhe sonhar que é nobre, ele nos mostra, através de seu sonho, um desejo inconsciente de uma nobreza não alcançada. “*O eu não é senhor de sua casa*”, nos afirma Freud (1976). Se Santiago “escolhe” o papel de nobre em seu sonho, ao mesmo tempo, ele “escolhe” o papel de personagem no filme de Salles.

Esta última afirmação, um tanto irônica, não se coloca aqui por mero jogo de papéis ou como trocadilho barato. De fato, o que parece ironia e sarcasmo, pode ter, em um solo inconsciente, uma base muito mais enraizada do que se mostra.

Santiago fora mordomo em outras famílias durante sua vida, ele apresenta uma ou outra de forma rápida durante seus relatos. Portanto, ele esteve sempre muito próximo e ao mesmo tempo completamente deslocado da posição de nobre. Ele, que sabia tocar piano, falava e escrevia bem em cinco línguas, fora um eterno coadjuvante das histórias que participou. Essa proximidade e essa distância que caminham lado a lado de Santiago o acompanham desde sempre. Esse desejo de ser nobre que ele confessa em seu sonho foi sempre sua pulsão de vida.

“*Deslocado e fora de lugar até nos seus sonhos*”, conclui Salles. Coadjuvante, deslocado e fora de lugar até em seu filme, concluimos nós. E assim escreve Santiago:

Allegro agitato ma non molto – quase finale

Creio render-lhes uma pequena e simples homenagem ao ler seus breves passos por esse planeta. Já completado os quarenta anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável da passagem do tempo. Minha atividade mental é contínua, apaixonada, inconstante, e de todo, insignificante (Salles, 2005).

A dança das mãos

Minha mãe dizia: Santiago faz os mais lindos arranjos de flor que conheço. Hoje já não sei por que, mas pedi a Santiago que me falasse de flores, de pé e olhando para a parede (Salles, 2007).

Tentando não ser redundante não vamos concentrar no fato de Santiago falar sobre flores da forma que Salles lhe pediu – em pé e olhando para a parede. Tal fato vem de encontro a tudo que já foi abordado dentro da relação direta entre diretor e personagem. Atemos-nos então aos arranjos, ou melhor, ao que dava forma, volume e beleza àqueles arranjos: as mãos de Santiago.

Simbolicamente suas mãos tornam-se o elemento mais forte que o tempo todo será revisitado no filme. São elas que ainda na infância guiarão Salles com a bandeja em sua fantasia de garçom, servindo em meio aos convidados. Esta, segundo o diretor, é a lembrança mais forte que ele tem de Santiago.

As mãos do personagem são as mesmas que tocaram o piano à noite, no salão principal da casa da Gávea, enquanto o patrão, o pai de Salles, não estava. Foi ali que o pequeno Joãozinho aprendeu com Santiago que para tocar Beethoven era necessário além de tudo, usar fraque.

A mão que fazia os arranjos que sua mãe tanto gostava também se perdia no ar em movimentos limpos que produziam um som inconfundível e sincrônico com as castanholas. Foram essas mesmas mãos que em dois longos planos proporcionaram duas das mais belas cenas do filme.

A primeira ação de qualquer mordomo diante da chegada de uma visita é estender a mão e aguardar a entrega do casaco, do chapéu ou qualquer adereço. E em seguida, essa mesma mão, com um balançar suave convida a visita a entrar.

A mão do galã que flutua no ar é a mesma que convida a dama para um passeio no bosque ou para uma suave condução ao som de uma valsa. A valsa [do alemão Walzer – girar, deslizar] é uma canção que tradicionalmente se dança a dois, ou pelo menos é assim que se espera. E assim, de mãos dadas, a girar e deslizar com ele, a dama completa o par com sua leveza; do encontro à condução, do belo ao sublime⁷³.

A dança surge em Santiago nos pés de Astaire e Charisse. O próprio diretor assume que só muito mais tarde assistiu ao filme predileto de Santiago – *The band wagon* (1953). *“Se o mostro aqui é porque ele me ajudou a entender que algumas transformações aconteceram sem que eu percebesse”* (Ibid). No trecho inserido no documentário, o casal calmamente passeia pela festa e sai em direção ao jardim. Os dois atravessavam uma crise – por terem estilos de dança diferentes não conseguiam encontrar o formato perfeito para o par – e o que por muito tempo apresentava-se em desencontro, lentamente vai ganhando forma e, a partir de então, o que temos é uma cena única, uma mudança sem alarde, como bem observa o diretor.

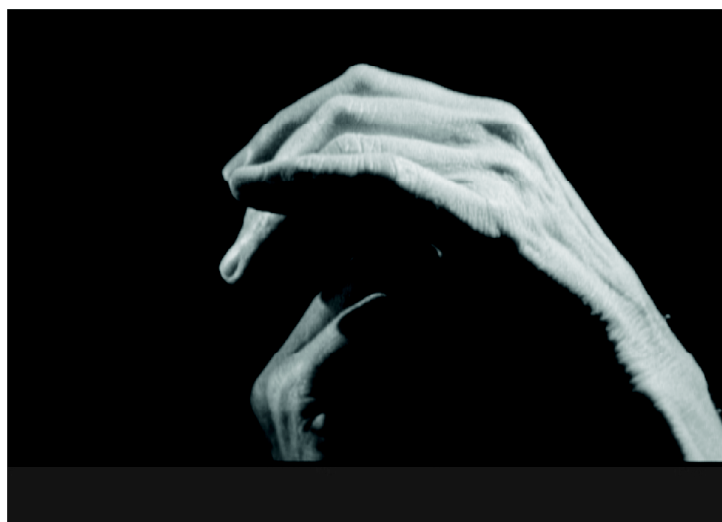


Imagem VI – imagem retirada do filme

⁷³Referência à diferenciação entre belo e sublime pelo filósofo E. Burke. Para Burke, a partir do olhar de Joel Birmam, *com efeito na experiência da beleza algo sempre se repete e se mantém invariável, não havendo nenhuma surpresa da subjetividade frente ao que acontece, promovendo nessa a certeza de que domina as coisas do mundo. Em contrapartida, na experiência do sublime algo da ordem da ruptura se inscreve no registro do acontecimento, provocando incerteza e insegurança na subjetividade.* (Bartucci, 2002, p.122) Aqui, considero que a arte tenha esse papel do sublime. Como algo que vem para abalar a subjetividade, para tirar o conforto do olhar.

Devemos ter sempre uma boa noção do terreno que estamos pisando. Não que isso garanta um total conforto no ato de seguir em frente, mas aumenta nossas chances de equilíbrio em um balançar inesperado. E o que de repente se mostra na desarmonia, pode voltar-se como um novo e surpreendente passo.

Em qual terreno caminham os documentaristas? Como se comportam frente ao inesperado? Como os diretores conduzem-se dentro de um espaço tão movediço como, por exemplo, a realidade kino-ficcional? De que forma conduzem e deixam-se conduzir pelo personagem?

Quando estamos filmando, quando estamos em um processo de produção de um filme, somos convidados a vivenciar uma nova forma de relação com o mundo cotidiano. “A vida recortada em cenas, como se o mundo passasse a ser uma grande tela de filmes possíveis.” (Chnaiderman, 2002, p.131).

Quase ao fim do filme, Salles confessa:

Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos; Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago, meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai: Dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia de silêncio, junto ao rio de minha infância. E, ainda, no orvalho do jardim, cresce um pau-brasil. Pena, eu lá não brinco mais (Salles, 2007).

Salles afirma que a história que ele conta é por fim só dele. Só, é assim ele se sente ao fim de mais de uma hora de filme. Uma solidão polarizada. De um lado o diretor, o artista, o sujeito-da-câmera, do outro, o personagem, o mordomo, o sujeito-do-cotidiano. Só

começaram, só terminam. Do início ao fim do filme, Salles e Santiago conduziram-se num eterno desencontro.

V (iii) – Encontro, condução e costura – Lana um cidadão muito mais do diretor que do mundo.

Era um fim de tarde quando o telefone tocou. Atendi, e de pronto identifiquei o que seria a voz de Afonso Lana do outro lado da linha. Havia mais de uma semana que tínhamos terminado a nossa última filmagem do material que seria base para a montagem do seu filme, sua biografia, o documentário *A luz que surgiu por trás da colina*, do qual ele era personagem principal, para não dizer único. Cumprimentamo-nos como de costume. Perguntei se ele estava bem, ele disse que sim, mas em seguida falou-me que sentia-se incomodado com algo e que precisava me contar. Concluiu: “Eu lembrei que nós não gravamos na universidade, comigo dentro da sala de aula”.

Parei por um instante. Aquela frase, quase inocente, atravessara-me de forma muito particular. Primeiro, em função de uma resposta emocional e narcísica de um artista que sentia-se erroneamente ferido em sua função principal. Quem era ele para dizer das filmagens que faltavam, das quais eu era o diretor? E segundo, em uma resposta direta ao primeiro sentimento, por pensar que talvez ele estivesse correto e que então, de senhor da função, onipotente e intocável, eu passaria rapidamente a um pseudo condutor. Decidi filmar. Marcamos o dia e a equipe foi até a Universidade para seu último depoimento. Desse depoimento final, nada foi utilizado no filme.

Passado uns dias, o telefone tocava novamente. Era Lana, com outra situação a ser filmada. Aquilo seriamente começava a me incomodar. Dessa vez lhe disse que não faríamos mais nenhuma filmagem, e que era hora de concentrar na edição, na costura do material filmado. Lana disse que tudo bem e desligou. Por um tempo ainda me senti angustiado, mas o fato é que suas investidas não tinham intenção alguma de me agredir ou desmoralizar, Afonso tentava me dizer de outra coisa, que só há pouco tempo pude compreender.

O disfarce é uma história. E isso por duas razões: quem se disfarça entra noutra história, vira personagem do enredo que criou, como é evidente; mas, por outro lado, toda história narrada é um disfarce, constrói um sentido parcial que se apresenta como totalidade coerente (Herrmann, 1999, p.150).

A luz

A luz que surgiu por trás da colina é um documentário biográfico que narra um recorte da história de Afonso Celso Lana Leite – Afonso Lana –, atualmente professor no Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. O filme tenta apresentar um histórico da vida de Lana que traz marcado em sua trajetória, além de seu trabalho como artista, uma participação efetiva dentro dos movimentos de esquerda que surgiram na década de 1960 e 1970, em oposição ao governo ditatorial que se instaurou no Brasil.

Lana foi um dos integrantes do COLINA – Comando de Libertação Nacional. O grupo atuou, a partir de Belo Horizonte, em várias ações de luta direta contra a ditadura, chegando à participação radical dos movimentos armados, que levaram às últimas consequências os conflitos com a polícia e o exército. Em 1969, Lana e outros integrantes do grupo foram capturados na capital mineira, e por um tempo foram mantidos presos na penitenciária de Juiz de Fora. Em 1971, Lana, em meio a uma lista de outros tantos militantes [entre eles Frei Tito], seria trocado pelo embaixador suíço, sequestrado por outro grupo aliado ao movimento de contestação.

Do Brasil, Afonso seguiu para se refugiar em Santiago no Chile, onde ficou por três anos, até o golpe de Pinochet contra o governo de Salvador Allende em 1973. A partir de

então ele seria novamente obrigado a fugir em busca de proteção. O militante parte para Alemanha Oriental⁷⁴, em especial, Dresden, cidade importante pela sua produção cultural. Foi lá que, durante oito anos, Lana manteve-se exilado e estudou artes, em especial, a pintura.

Seu retorno ao Brasil só aconteceu anos depois, em 1982. Decretada a anistia, Afonso volta e reencontra seu país instalando-se em Uberlândia – após passar no concurso para professor efetivo – onde vive até hoje, ministrando suas aulas de pintura na Universidade Federal de Uberlândia.



Imagem VII – imagem retirada do filme

Encontro com Lana

A minha memória, a minha recordação já é um recorte, é uma construção, é uma narrativa, é uma ficção, portanto. A gente pensando assim é muito interessante porque você tem uma dimensão maior da nossa pequenez em

⁷⁴ A Alemanha que se dividiu em duas partes – uma socialista e outra capitalista – após a primeira grande guerra, viria a se unificar apenas em 1989. Sendo assim, a Alemanha Oriental, socialista, foi local de refúgio para muitos militantes que fugiram de toda América do Sul.

relação ao mundo que a gente vive. O mundo é muito maior que a nossa capacidade do seu entendimento. Muito maior, muito mais amplo. E essa é a beleza do mundo (Segundo, 2009).

O encontro com o personagem Lana deu-se muito antes do encontro físico com o professor, artista e militante. Em um primeiro momento, meu contato com ele não se deu através de sua presença, mas sim pelo mito, pelas suas histórias e lendas que foram a mim trazidas através de amigos e conhecidos. O cartão de visita de Lana, para aqueles, sempre foi o que ele tinha de mais patente; seus deslizos, distrações e sua forma atabalhoada de ser. Histórias como a única que decidi colocar no filme – o esquecimento do cachorro morto por mais de uma semana dentro do carro e o mau cheiro que se espalhou por toda parte – eram sempre pronunciadas e repetidas nas rodas de conversas quando seu nome surgia.

Não precisamos voltar a Freud para dizer que tais estranhezas acabam por despertar interesse em quem procura olhar o mundo de forma enviesada, a partir de suas peculiaridades. E eu, que recentemente terminara a graduação em cinema, via nele uma grande oportunidade de produzir um filme, um documentário, e assim começar a longa caminhada audiovisual, pelo menos dentro do cenário local.

Desde o início, para mim, sua figura era muito contrastante. Lana que sempre fora motivo de riso – por suas bizarrices – era também, por outros ou pelos mesmos, alvo de admiração por sua vida dedicada à luta política, por seu trabalho como artista, mas principalmente, por sua integridade, honestidade e pureza no modo de conduzir a sua vida. Pra mim, um choque de identidades que recheava ainda mais sua ficção e minha impressão sobre a sua pessoa.

Decidi que, de fato, ele seria um ótimo personagem para um filme e parti em busca de recursos financeiros para a produção. Desde o início acreditava que seria importante voltar aos locais por onde ele passou, ao menos os principais – em especial Alemanha e Chile –, e

isto despenderia uma quantidade significativa de dinheiro. Aqui, já é possível notar que mesmo antes de um encontro físico com o personagem, o diretor sempre se coloca atento ao que lhe cerca e às possíveis conduções que dará, mesmo que venha a mudar de ideia futuramente. Antes, contudo, era necessário conhecê-lo e convencê-lo a participar, a dar-me a honra de contar sua história, algo que não fora no todo um trabalho difícil.

Marcamos de nos encontrar na casa de uma amiga em comum, a prof^a Dr^a Ana Maria Said⁷⁵, estávamos em abril de 2007. Foi ela quem me falou de Lana pela primeira vez, seria mais que justo que ela fizesse parte da equipe de pesquisa. E mais, Said era filósofa, também professora da Universidade Federal de Uberlândia, pós-doutora em Gramsci, e em seu mestrado estudou o *Teatro Arena*, portanto, sabia como poucos sobre o tema que começaríamos abordar.

Estávamos os três à mesa de jantar no apartamento de Said, e eu desacreditava no que via a minha frente. Fisicamente, Lana era o verdadeiro anti-herói; pequeno, gordinho e com um porte nada arquetípico. Não havia nele algo de bravura ou mesmo agressividade, pelo contrário, Lana era de uma educação e de uma singeleza que dava inveja. Como alguém daquela estirpe algum dia poderia ter se revoltado contra algo, pego em armas e assaltado bancos? Não fazia muito sentido pra mim, a peça não se encaixava. Ele mesmo durante o filme afirmou que sua entrada na luta armada causou espanto até em sua própria mãe.

Eu sempre fui uma criança muito quieta, uma criança extremamente quieta.

É tanto que quando fui fazer luta armada, minha mãe não acreditava. (...)

Eu sempre fui uma pessoa reservada e ligada a literatura. As crianças, os meninos estavam brincando e eu tava lendo. Eu achava as crianças um saco. Eu gostava de brincar com as meninas. Eu achava muito mais

⁷⁵ Ana Maria Said é graduada em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica (1980). Fez mestrado em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (1989) e doutorado pela mesma universidade. Atualmente é professora titular da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). (Said, 2009)

interessante com sete, oito anos, brincar de boneca com as meninas, porque eu achava que tinha muito mais fantasia, do que sair correndo com bola, jogar bola (Segundo, 2009).

Por algum tempo ouvi os dois discutirem sobre arte e tantos outros assuntos. E ao mesmo tempo em que ele falava sobre política com a virilidade de um candidato político no palanque, limpava a boca dos ciscos das castanhas que comia com damasco – sempre enfatizando que a combinação estava muito saborosa –, bebia cerveja e abria seus grandes e expressivos olhos que por vezes nos diziam mais do que suas palavras. Falava com segurança e eloquência ímpar sobre sua militância, inseria Borges⁷⁶ – um dos seus autores preferidos – quando se enveredava pela ficção, e posicionava-se ainda como um idealista, um pouco mais contido e cético é claro, mas com um belo brilho no olhar. Aquela noite, confesso que não dormi bem.

Do primeiro encontro com Afonso às primeiras filmagens, em sua casa, foram mais ou menos dezoito meses de espera⁷⁷. Espera e reencontros. E a cada vez que falávamos sobre o filme e sobre sua vida, mais eu me distanciava de suas bizarrices e, conseqüentemente, mais eu me aproximava de seu mundo lúdico. Era ali que se encontrava sua essência. E se antes o que me aproximava de Lana era a simples possibilidade de ter uma experiência de filmagem com um personagem interessante, a partir daqueles encontros, via uma necessidade de vida e uma certeza de que as trocas proporcionadas por tais encontros seriam de uma riqueza e uma profundidade muito maior do que qualquer filme poderia produzir.

⁷⁶ Jorge Luis Borges é escritor. Dentre suas obras, citamos; *Ficções* (1944), *O Aleph* (1949), *O livro de areia* (1975).

⁷⁷ Depois de várias tentativas de captação de recurso, em setembro de 2008 o projeto foi selecionado dentro do edital DOC TV – edital de produção de documentários patrocinado pelo governo federal e pelas TVs afiliadas à TV Brasil. O edital garantia, além da verba para a produção do filme, a sua exibição na grade de programação das TVs no país todo.

Sempre li, eu fui uma criança que tive a literatura, a leitura, vamos colocar assim, como elemento. Meu pai, apesar da pouca vivência, desde criança a gente recebia como presente, de preferência, literatura. (...) A ficção sempre foi muito forte. E o sonho épico que as histórias nos trazem. Lendo, por exemplo, *O conde de monte cristo*, *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumans. E tudo isso, pra mim, eu vivia esse mundo épico das histórias. E a questão religiosa que eu aprendi. Porque a bíblia, também é uma ficção, uma narrativa (Segundo, 2009).

O encontro é sempre fundamental para se definir a condução de um personagem dentro de um filme. E o que percebia – esse tempo de espera para o início das filmagens foi importante pra isso – é que havia em Lana um desejo de falar sobre sua vida, mas a partir de outro ponto de vista. Não do seu estereótipo. Ele desejaria falar do ser humano Afonso Lana. Um sentimento que surgia nele, mas que era de certa forma construído em mim, também.

Ao encontrar Lana eu encontrei também um universo amplo a ser explorado. Um universo que saía da literatura e da fantasia, passeava pela luta política, pela figura do herói – que também não deixa de ser lúdico e fantasioso – e terminava no artista. Seus quadros, suas esculturas, traziam a marca dessa trajetória, e mais, construíam essa trajetória. Lana trabalha com quadros que trazem elementos concretos misturados a tinta. É escavando a terra, como quem busca o mais precioso dos artefatos, que ele revira seu passado e o recoloca através da arte. Lana é de certa forma um arqueólogo enquanto artista. Na sinopse do filme está escrito:

Retirar as camadas e deixar que a luz do passado reconstrua um novo presente. Aos poucos, escavar a trajetória de um dos muitos desconhecidos que escreveram e ainda reescrevem nossa história. A memória do artista é nosso instante, a ficção nosso despertar. Verdade e mentira não existem e

mesmo assim se chocam nos fazendo mergulhar em algo muito mais importante; o reencontrar de um sonho, o recriar de uma história, o renascer da utopia e o recorte de uma vida (Segundo, 2009).

Era assim que eu percebia, naquele momento, como deveria conduzir a história. Uma história que não era mais dele somente, que trazia muito de mim. E esse muito, certamente teria espaço dentro do filme. A ficção me acompanha desde muito tempo e a paixão por um ser (do verbo tornar) diferente, por um construir de momentos, incrementa meus dias. Na rua, em meio à loucura de carros e pessoas que transitam por todos os lados, sempre me pego a fantasiar situações que talvez nunca aconteçam de fato, mas que me ajudam a temperar uma sequência de tempos mortos.



Imagem VIII – imagem retirada do filme

Durante meus trinta anos, acredito que eu, movido por esse desejo ficcional, já me aventurei em muitas histórias; de borracheiro a professor, de vendedor de coxinha a representante de indústria farmacêutica, não parando por aí, nessa pluralidade de disfarces que ainda me perseguirá por muito tempo. *“Disfarçar-se é uma das grandes paixões*

humanas. Não há ninguém que não tenha experimentado suas delícias muitas vezes, desde a infância” (Herrmann, 1999, p.145).

Tinha meus sete anos de idade quando entrei correndo pela porta principal da sala e atirei-me ao chão já quase morto e pedindo socorro. Essa pelo menos é a imagem que escorre por minha memória, e que ainda se faz marcante. Uma imagem que é sempre recheada nos reencontros familiares com os relatos inspirados de minhas primas, que ao lembrarem-se da cena, se acabam de tanto rir.

Do pouco que me lembro, de quase nada da minha infância que me vem à mente, ainda sinto como se estivesse lá. Meu corpo sacudia com os tiros imaginários que me acertaram ainda quando estava no quintal. Claramente aquele cenário se transformava e em meu disfarce já pertencia a um outro tempo, deslocado, um tempo só meu, uma ficção com um só protagonista e com um final, seja ele qual fosse, feliz. Ali não havia câmeras nem plateia, não me projetava em cinema, não me fazia de imponente em um palco de teatro, eu era personagem dos meus pensamentos, e por isso flutuava.

São esses elementos, esses traços da memória de minha infância que ainda me restam que de alguma forma muito particular aproximou-me cada vez mais de Lana. O documentarista, ao falar do outro, fala de si também. Assim foi com *Estamira*, assim se apresenta Salles em *Santiago*, assim se repetiria em meu filme. As risadas de minhas primas confundiam-se rapidamente com as chacotas à sua pessoa. Poucos realmente nos conheciam, mas por certo, eu o compreendia perfeitamente. Havia nesse encontro, nesse vínculo transferencial, um transbordamento de mim que seria a massa que sustentaria os tijolos da construção fílmica. Conduzir é crer no personagem – isso já foi dito anteriormente –, e eu verdadeiramente cria nele. Não no personagem da bizarrice e do chiste, mas o personagem que nos era íntimo; o da ilusão e do sonho, o da fantasia e da ficção. “*A fantasia é um enredo, um “romance familiar”, e é ela que constitui o núcleo que organiza a subjetividade. Como*

dirá Lacan mais tarde, o sujeito se estrutura em uma linha de ficção” (Rivera, 2008, p.17).

Era esse o Lana que nos conduziria pelo filme.

Um filme sobre a minha pessoa, uma biografia, tem que se levar em conta que toda narrativa, toda história narrada, escrita, filmada, é uma narrativa e é por si só, uma ficção. Justamente porque há uma seleção, a gente seleciona os fatos que pra gente interessa. E a vida é muito mais ampla do que isso (Segundo, 2009).

Conduzindo com Lana

O documentário começa com uma sequência em que são apresentados os créditos iniciais intercalados às imagens de Afonso lavando as carcaças da parte superior das cabeças de três bois. Não era assim que imaginava o início do filme, não com essas imagens. Tínhamos mais de quatorze horas de material bruto filmado, e em meio a tantas captações, faltou ainda uma sequência que daria todo sentido à condução que fora proposta por mim ao filme. Faltou porque nem tudo que é relevante para o diretor, o é para o personagem.

Lembro de falar algumas vezes a Afonso que sempre que tivesse alguma ação que de alguma forma pensasse ser importante para o filme ou para seu trabalho, que me avisasse. As carcaças que ele aparece lavando no início do documentário por dias estavam enterradas – e eu não sabia do fato – e pouco tempo antes haviam sido arrancadas da terra. Ele enterrara as cabeças para que o resto da carne fosse consumido restando apenas a sua ossada.

Afonso era um artista dos restos. E esse retirar do solo daria todo sentido sobre o que pensávamos sobre ele e o filme. Uma imagem forte de um simbolismo perfeito. Retirando as camadas, é assim que o filme iria começar e prosseguir. Em busca do seu passado, a luz só

viria à tona com a retirada das camadas que se sobrepunham. Naquele momento começava a compreender o que hoje é claro, que certas situações são muito mais comuns para os outros do que para mim.

O fato é que, apesar da ausência de tal sequência, ainda assim estava decidido a conduzir o filme e o personagem da mesma forma. A vida de Lana seria contada do fim para o início, ela seria escavada de trás pra frente – Alemanha, Chile e Brasil – e entrecortada com pensamentos, análises da vida, filosofias e literatura, que por várias vezes em seus depoimentos coletei, enquanto ele trabalhava em suas obras. Esses trabalhos tinham um fim, havia também uma exposição proposta como resultado, portanto, o filme tinha duas linhas de tempo que se misturariam. Sua vida sendo escavada, em sentido contrário ao tempo cronológico, enquanto a obra, ou as obras, seriam produzidas para uma exposição que aconteceria antes do filme pronto, mas que fariam parte do filme também. Assim acreditava ser um pouco como ele pensava. Um passado que constantemente era revisitado para alimentar a obra que se construía constantemente.

Porque há no meu trabalho mais recente essa questão do crucificado, do trágico. Não da morte como elemento trágico que era antes, mas agora, da morte tanto como elemento trágico, mas eu vou incorporando uma nova forma de vida e trago essa questão do torturado (Segundo, 2009).

Alguns pontos dentro da condução proposta no filme são importantes e devem ser destacados, mesmo porque eles passaram a ter um sentido mais amplo muito depois do filme pronto. Mas, na época, era o que havia surgido do encontro, e eu acreditava, por isso, ser a melhor proposta: (1) não há depoimentos de outras pessoas – amigos, parentes, pesquisadores – que apresentem Afonso ou mesmo falem sobre ele e o seu momento histórico, suas

passagens; (2) não há material de arquivo no filme; e (3), Afonso é apresentado no plano do filme praticamente o tempo todo só, isolado do mundo.

A escolha por não trabalhar com depoimentos não surgiu por acaso. Ela se construiu durante os vários encontros que tivemos nos dezoito meses de espera até a captação de recurso para o filme e o início das filmagens. Estava cada vez mais certo de que ninguém seria realmente capaz de falar sobre ele sem se desvincular de algo pré-estabelecido. Havia um filtro, um personagem, um sujeito-do-cotidiano já construído no imaginário das pessoas que o cercavam, algo da ordem do estereotipado que me incomodava e que, portanto, me esquivaria. Acreditava que qualquer pessoa poderia desconstruir o herói que eu e ele pensávamos e aos poucos construiríamos no filme. Uma lógica possessiva que certamente pode ter direcionado fortemente o trabalho. A condução passa por esses momentos de total envolvimento e, às vezes, cegueira com o tema. Uma mistura que se não bem cuidada pode jogar tudo pelo ralo.

Evidentemente que nunca falamos sobre isso, sobre a construção desse herói, mas era claro o nosso desejo em apresentar um Afonso que poucos tinham acesso. *“É o que nós construímos da nossa representação é que faz a vida interessante. O nosso olhar já é um olhar limitado”* (Segundo, 2009).

Hoje, dois, três anos depois, não acredito que pensaria da mesma forma. Talvez o mesmo personagem ganhasse mais força e mais credibilidade, se usássemos alguns depoimentos que fossem de encontro ao que pretendíamos. Esse foi o artifício de Marcos Prado com Estamira. Mas na época, eu de certa forma o protegia, dando-lhe voz plena para dizer o que pensava, e não o que pensavam dele. Em pouco tempo seria esse personagem que ficaria para a posteridade. Que Afonso fosse o que ele quisesse ser. Era assim que se conduziria toda a encenação do filme. De fato, não estava de todo errado. Ele tinha a mesma proposta e isso ficou mais evidente quando lhe perguntei sobre a “história do Zorro” e ele

rapidamente, entre risadas, disse-me que aquela – a história – ele não poderia contar. *Essa pode dar problema*, diz ele enquanto sorri. Não era disso que ele queria falar. Não era disso que eu queria falar.

Aqui se levanta um questionamento que talvez nunca possamos responder. O que afinal pretende o sujeito-do-cotidiano com a sua representação, com o sujeito-do-filme? O que fica realmente para o espectador e para o próprio sujeito filmado? “*O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro*” (Comolli, 2008, p.81).

Produzir um filme é produzir laços. São os laços afetivos, mesmo que momentâneos, que acabam por conduzir a história. Em *Estamira* deu superpoderes e voz plena à personagem, em Santiago revelou a real busca de Moreira Salles, aqui proporcionado por uma proteção exacerbada de minha parte, construiu um Afonso que seria difícil dele se soltar. É essa busca constante que encontra abrigo nas possíveis representações projetadas na tela.

Ao longo da vida, reagimos às inevitáveis situações de desamparo que temos que enfrentar segundo o protótipo construído na infância: frente à angústia, buscamos alento no mundo interno ou nas construções imaginárias e simbólicas: os laços sociais que o mundo externo nos oferece fazem parte destas construções. Nesta perspectiva, os laços que estabelecemos para lidar com o desamparo psíquico variem segundo a cultura e o momento histórico. Todos nós, a sua maneira, estamos sempre em busca de utopias na esperança que elas nos tragam de volta o Paraíso perdido (Ceccarelli, 2009).

Era disso que Lana tentava me dizer com os telefonemas e as insistentes propostas de gravações que ele me fazia ao fim do processo de captação. Havia algo que o mantinha amarrado àquela representação e que aos poucos ele percebia se esvaindo por entre os dedos. Um cordão umbilical que o ligava a um personagem que era muito seu. Pelo menos é o que ele sentia. *“Inventar uma ficção acerca de algo apreende frequentemente melhor esse algo, que a repetição do conhecimento comum que sobre ele temos”* (Herrmann, 1999, p.162). O documentário proporciona essa constituição imaginária de um personagem, de um outro eu que tem muito de mim, ou que tem mais de mim do que penso, porque tem muito do olhar do outro, que traz a completude. Se desvincular desse outro é torturante.

No que diz respeito ao não uso de arquivos no filme, isto se deu pelo fato de não haver um passado concreto na história que contávamos. Afonso trazia sempre uma memória viva, ativa, presente, e por essa razão não fazia sentido trabalhar com arquivos de imagens. O artista, o militante Afonso vive do presente. Ele mesmo quem nos disse que quase todo material que tinha – fotos, documentos, etc. – foram queimados para sua segurança. Um caminho sem volta, onde olhar para trás só pode ser feito a partir do presente que, se em alguns momentos se mistura ao passado, o faz com mira para o futuro. Lana fala do que viveu através de sua pintura, através do olhar. Estes estavam ali o tempo todo presentes, vivos, por mais que ele afirme no início do filme que arte é passado.

No filme fica visível que o meu maior interesse era encontrar e conduzir um Lana do presente. A câmera nos conta isso. Durante o escavar de sua história, nos depoimentos e imagens feitas nos principais locais que escolhemos para filmar – Dresden, Santiago, Rio de Janeiro, Juiz de Fora e Belo Horizonte – a câmera, ou seja, o meu olhar, o olhar que jogo ao espectador, está sempre a uma distância significativa; ele fala lá e nós escutamos e vemos aqui. Muito diferente do posicionamento durante os depoimentos que o personagem nos deu em sua casa, enquanto falava de vida, de arte, e produzia para a exposição. Ali a câmera era

invasiva, mais do que a de Marcos Prado em *Estamira*. Aqui ela explorava os detalhes dos quadros, do rosto, nunca mostrando o todo, apenas os recortes, como peças de um quebra-cabeça que iam se encaixando. O contraponto na imagem. Do olho expressivo que causa admiração pela sua força aos pelos do seu nariz que causam repulsa. Sobre essa proximidade entre diretor e personagem, Comolli escreve:

Aquele que eu filmo me vê. Quem diz que ele não pensa o seu olhar para mim, assim como penso o meu olhar para ele? A consciência é necessariamente algo que se passa entre as consciências. O inconsciente, entre os inconscientes. O corpo, entre os corpos. Aquele que filmo me chega não somente com sua consciência de ser filmado, sua concepção do olhar, ele chega com o seu inconsciente em direção a máquina cinematográfica, ela própria carregada de impensado, ele chega com seu corpo diante dos corpos daqueles que filmam (Comolli, 2008, p.84).

Mas, mesmo a câmera que se colocava próxima de Afonso, não nos fazia dele companheiro e ainda o sentíamos completamente solitário. E é justamente esse isolamento que via nele que me levou a deixá-lo o tempo todo só na cena. Nos depoimentos, enquanto caminhava pelas ruas de Dresden na Alemanha ou Belo Horizonte em Minas Gerais, ele sempre está só, estranho ao espaço. Teria um pouco de mim nessa escolha? Muito. Uma solidão que por nós dois era muito bem conhecida. E que, portanto, por nós era aceita. Em um momento do filme Lana me diz: “*Sempre me senti estranho. Estranho na cidade, estranho na família, porque as pessoas não me compreendiam*” (Segundo, 2009).

Lana traz como sua marca esse isolamento. E sua trajetória é reflexo disso. A luta política é uma escolha pessoal e partidária. O artista – o pintor, o escritor, o escultor, e até mesmo o cineasta – trazem em sua construção identitária e estética a necessidade de um

isolamento, de um momento longo a sós. Um distanciamento do mundo para um melhor e mais profundo mergulho nesse mesmo mundo. É na dor que se dará luz à nova vida. E mais, a sua infância envolta dos sonhos épicos que a literatura trouxe, veio contribuir de forma efetiva para que desde o começo o herói se preparasse para os constantes momentos de solidão. A literatura traz a individualidade na sua carne, no seu corpo, nas suas linhas e traços.

Portanto, a condução de sua história não poderia ser pautada em algo diferente. Acasos e solidão. Isso se mostra desde a primeira cena de sua trajetória onde ele caminha, completamente só, por um túnel comprido, em uma estação de trem de uma pequena cidade da Alemanha. Esta cena foi possível ser filmada por conta do atraso do voo que saiu do Brasil. Chegamos a Berlin após as 22h00min e não havia mais trens que seguiriam direto para Dresden. Partimos então para uma longa viagem com baldeações em três cidades. Em uma delas, enquanto esperávamos a chegada do próximo trem – suportando um frio de um inverno rigoroso – encontramos esse cenário, que mais perfeito impossível. Acaso e Solidão. Eduardo Coutinho em resposta a Frochtengarten afirma:

Em toda minha experiência de vida e de filmagem eu vi que, não importa se há pesquisa anterior e se eu conheço alguns fatos, o caso está sempre presente. E que há um problema que é saber quando perguntar, o que perguntar, quando romper o silêncio e quando não romper. Eu estou a toda hora errado. Porque o documentário é baseado na possibilidade do erro humano (Frochtengarten, 2009).

Foram todos esses elementos, dionisíacos e apolíneos, que juntos nos deram os ingredientes para conduzir o personagem. A representação proposta no filme é sempre uma representação do filme. Lana que era filtrado pelo olho da câmera, aos poucos se moldava em

minha mente. Mas a lapidação, e todo o contorno final só seriam definitivamente completados na edição, na montagem, na costura. É lá que toda tentativa, enfim, mostra se perdida ou se efetiva. Em Santiago, em 1992, ela se perdeu; em meu filme, com toda a dificuldade que sempre lhe acompanha, efetivou-se.

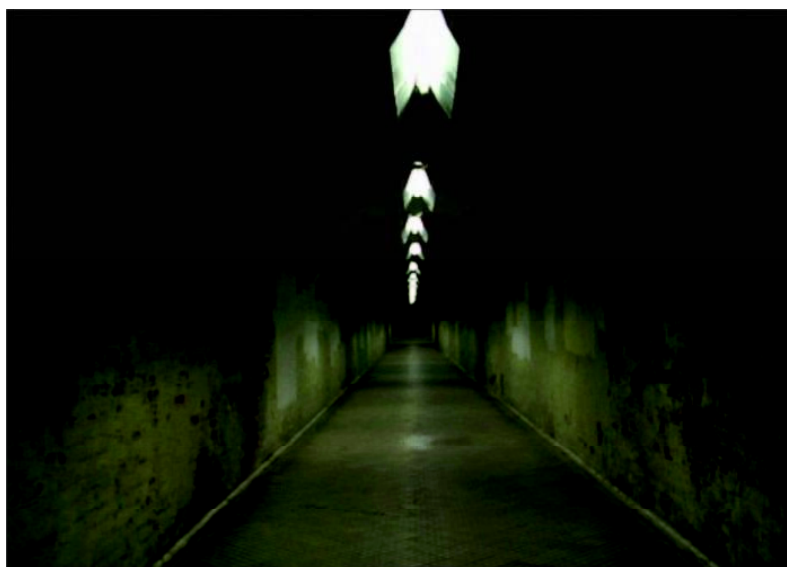


Imagem IX – imagem retirada do filme

Costura em Lana

Filmar como subtrair, recortar, tirar da realidade o que entra no filme, não fazer entrar tudo nele, fazer duvidar tanto do que entra como do que não entra – enfim, separar, cortar, “rachar o mundo” (Deleuze) como filme. Temo, por exemplo, que os cineastas que se dizem e se colocam em posição de “dar” – e isso vale sobre tudo para os documentaristas, especialmente aqueles que, por caridade, se propõe a “dar a palavra àqueles que dela são privados” – não façam mais do que ocupar novamente o lugar do mestre, reproduzindo o gesto do poder. Pois não se trata de “dar”, mas

de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de construir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. Como, aliás, fazer um filme sem entrar na violência de um gesto que faz vir ao mundo alguma coisa que não é dele e que por estar nele, abre o conflito? (Comolli, 2008, p.74).

Nunca se tem como resultado um filme *sobre* algo ou alguém, e sim, sempre *a partir de*. O filme acontece a partir de um encontro e se move no entre, na instabilidade da relação, na desarmônica harmonia da condução, e por ela é que o jogo documental seguirá em meio aos acasos e incertezas, na produção de um nada momentâneo, de um complexo emaranhado de situações que por si não dizem nada a ninguém. O que fazer com nove horas de material bruto em *Santiago* ou com as quatorze em *A luz que surgiu por trás da colina*? Mas de toda a tensão gerada a partir do encontro e da condução, defrontamo-nos com o instante final, o reencontro e a recondução solitária dentro de uma ilha de edição, com a difícil missão de dar corpo ao filme de, por fim, costurar as imagens e sons. É justamente nesse momento que a totalidade ficcional vem à tona e o artista, em posse dos retalhos, mostra-se. O ato que revela o sujeito, desnudo, na aparição de uma visão cinematográfica única. O diretor de um filme documental como um escultor, retirando excessos, dando forma ao todo.

Vale dizer aqui, que o resultado obtido nada mais será do que uma simples fantasia. Costurar é fantasiar! A partir dos dois, diretor e personagem, constrói-se uma nova fantasia, que não está em nenhum dos dois, mas que faz parte de ambos. Em psicanálise, o produto da interpretação é a fantasia. “*Porque a fantasia, em sentido próprio, é uma só, não está no material, nem está no procedimento interpretativo, apenas na interpretação consumada, no encontro eficaz*” (Herrmann, 1991 p.138). Produzir um filme documental é produzir um encontro, uma condução e uma costura eficaz.

Afonso havia me impactado de forma positiva. Durante as mais de cinco semanas de viagens e encontros, entre filmagens e conversas, muito havia surgido no entre. Existia um respeito muito grande de minha parte para com sua vida, sua história e principalmente com o que vínhamos construindo durante esse tempo. E tudo isso certamente iria influenciar a costura final do filme.

A costura pode salvar um filme mal conduzido, como pode também destruir o que havia sido pensado de forma ideal. E na pior das hipóteses – isso aconteceu em *Santiago* – pode nos denunciar a possível existência de um *a-filme*. Com quatorze horas de material bruto, por mais que se tenha uma condução que venha sendo bem construída, por mais que se tenha um pré-roteiro proposto a partir de um encontro, infinitas são as possibilidades e recombinações que podem ser feitas a partir do choque de planos e de falas, do excesso e da falta.

Cortar, retirar, colar são verbos que colocam o trabalho do editor, do alfaiate filmico no fio da navalha. O ato de cortar e colar uma ou mais cenas traz consigo muito mais do que uma escolha; estamos no campo da imagem e do som, estes quando recombinações geram diferentes sentidos e podem redirecionar uma ação e uma asserção. Ao cortar e selecionar uma parte do material bruto que irá fazer parte do corpo do filme, estamos, simultaneamente, decretando a morte simbólica do que foi retirado. Um constante jogo entre vida e morte marca o ato da costura. Uma seleção árdua que conduzirá o espectador pelo que foi escolhido e, principalmente, pelo desaparecimento do que foi retirado. Uma boa condução pode facilitar muito o trabalho de costura; em *A luz que surgiu por trás da colina* ela foi fundamental.

Em documentário esse trabalho de costura, quando não é feito pelo próprio diretor, está sempre sendo vigiado pelos olhos dele. No meu caso, especificamente, eu acabei

decidindo por ser também o sujeito da costura. Em todo caso, é o diretor quem dará o tom da arrumação e do que deverá ser eliminado. É dele, portanto, o ato final.

Daí em diante, entramos no domínio da criação. O cinema testemunha deixa de existir em função de um cinema de invenção – montagem subjetiva e atitudes compostas. (...) os personagens não passam, então, de elementos de um quebra-cabeça cuja solução só o cineasta conhece (Augusto, 1965, p.53).

A ilha de edição, ou a máquina de costura, é o local mais solitário do processo de produção de um documentário. E eu estava ali, de frente a toda uma gama de pensamentos e expressões de um Afonso que ficara pra trás. Aquele personagem que em um espaço-tempo único foi registrado pelo olho imparcial de uma câmera, através de minha experiência e de minha sensibilidade se articulava em um produto que passaria a falar de nós. Existe no filme documental o traço do real, o real do sujeito-do-filme presente de frente à câmera – os sons e tudo mais que o envolve – e também o traço do corte, da tesoura do diretor.

O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas. A montagem não pode determinar o ritmo (nesse aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo); na verdade, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela. O fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola (Tarkovski, 1998, p.139).

Costurar é compreender o espaço e o tempo do encontro e da condução. Quem encontra e conduz o faz em um tempo próprio a cada filme. Essa *pressão do tempo* ao qual Tarkovski nos fala, é a pressão de um encontro e de uma condução que é única, porque o personagem é único e o que se constrói a partir da relação entre o diretor e ele também o é. A costura se faz no tempo, no tempo que foi tecido durante o encontro e a condução.

O filme é um fazer constante. Ilude-se quem pensa que um filme concretiza-se na edição. Se de fato existe um filme, um produto final proposto a partir de uma costura, ele é resultado de no mínimo outros dois: (1) o filme da utopia de um sonho que se inicia no contato, no encontro entre o personagem e o diretor, mesmo que esse encontro seja efetivado pelo personagem como em *Estamira*, ou quando o encontro é um reencontro com os restos do personagem, suas virtualidades, como em *Santiago*, ou mesmo aqui em *A luz que surgiu por trás da colina*, onde o encontro lúdico deu-se antes mesmo do encontro físico; e (2) o filme que acontece também durante a condução, o processo de atrito constante entre sujeito-da-câmera e sujeito-do-filme, que a todo o momento proporciona a recriação de um filme que nunca terá seu fim, afinal, não é o espectador o grande produtor de sentido do trabalho artístico?

VI – Projetando uma conclusão

Ter a própria imagem talvez permita escapar do fluxo ininterrupto, ao magma anônimo do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem-nome desta terra. Assim como cada coisa, ao que se diz, espera que um poeta a nomeie para que, enfim, exista realmente, é possível que espere, ela também, a sua própria imagem.

Abbas Kiarostami

O cineasta, o documentarista, é um brincalhão. E na sua forma despojada de olhar para o mundo ele não respeita o tempo. Ele faz do tempo apenas mais uma das variantes de seu trabalho. E ao propor a seu personagem a sua transposição, de uma realidade cotidiana à kino-ficcional, ele quebra com a ideia cronológica desse mesmo tempo, e como a medusa eterniza-o através de sua efígie, através de sua imagem. E ao mesmo tempo faz desse personagem um ser único, alguém que não mais pertence ao mundo dos anônimos. O cineasta como o senhor do tempo filmico, onipotente e acima de toda sabedoria cotidiana. Pelo menos é assim que a grande maioria dos diretores se postam.

Mas, através de um recorte psicanalítico, essa pesquisa vem então instaurar em nós abalos identitários e olhar tal relação através de um outro prisma, de um outro ponto de vista. É no plano e no contra-plano do filme que essa pesquisa se colocou, provocando um furo na imagem e a partir desse furo abrimos outra ordem de construção simbólica.

O documentarista pinça no mundo sua matéria-prima. É no contato com o mundo histórico, seus sujeitos e objetos, na fricção com esse cotidiano que ele então se mostra como artista e “senhor” da imagem em movimento, “senhor” do tempo. E talvez, por também fazer parte desse espaço, do real, ele se sinta confortável acreditando que saiba tanto de si, quanto do outro com o qual se colocará em contato.

O que essa pesquisa veio nos mostrar, alicerçada na interpretação psicanalítica, é que tal conforto, se torna aparente na medida em que esse contato se efetiva. No *encontro*, na *condução* e na *costura* de um filme, o diretor em atrito com seu personagem, se vê em constantes estados de suspensão diante dos acasos e das incertezas que lhe atravessam durante todo o processo.

Encontrar seu personagem é encontrar-se com ele, é pôr-se em movimento, e o movimento causa angústia. Para onde ir? Como chegar? Quando parar? O encontro, elemento fundamental da produção documental, sempre será potencializado na condução e na costura. O encontro entre Estamira e Prado veio mostrar o quão forte e determinante é esse momento. Tanto que em Santiago, a ausência dessa junção entre diretor e personagem foi fundamental para que o processo de condução se perdesse por completo.

Conduzir um personagem é reencontrá-lo infinitas vezes e a cada vez em uma situação nova. Os devires da vida que nos transformam a cada instante. Uma transformação que é impulsionada pela própria presença do sujeito-da-câmera, do corpo do filme. Salles se viu obrigado a isso, na tentativa de re-conduzir seu personagem, ele abre o baú e se re-encontra com tudo que tentou enterrar; os seres malditos ao qual Santiago disse um dia pertencer, e que Salles fez por não ouvir.

Com a pesquisa, fica mais evidente a necessidade de conduzir e não guiar os encontros. Conduzir é se colocar no lugar do não sabido, da não onipotência e do abalo. Conduzir é se colocar como o analista que ignora seu saber sobre o analisando para que assim, a partir de sua atenção flutuante promover o rompimento identitário de seu paciente.

Também percebemos que costurar é reconduzir os reencontros que geraram os recortes e os pedaços de representação do personagem. É na ilha, isolado, que o diretor então colocará a prova o ritmo construído a partir do encontro entre ele e seu personagem. A pressão do tempo que se faz presente e que por si acaba por proporcionar um fluir próprio da

costura. Uma pressão construída no processo. Um processo que as vezes é muito maior do que imaginamos.

Lana agigantou-se durante todo o *encontro, condução e costura* do filme. Sua representação kino-ficcional se tornava maior que nós dois; eu e ELE. Aos poucos, sem que eu percebesse, não tinha mais a crença no controle sobre o que construíamos. Já não era Lana, mas o que sonhei com ELE/LANA, que ia escapando por minhas mãos. E, se pensarmos com Fedidá (1989), a insistência de Lana em continuar filmando e a minha entrega por medo, disvirginamento filmico, ou mesmo pelo compromisso institucional que existia, tudo isso desnudava o *encontro* e a *costura* e nos colocava no que o autor chama de “*momento crítico*” do trabalho. E é evidente que tal desnudamento refletiria na costura do filme. Existe algo que corre na veia das imagens. Um fluxo que escapa da consciência do diretor e do personagem durante todo o processo de produção do filme, mas que sem esse, não haveria o que Gance chamou de *alma da imagem*. É nesse sentido que essa pesquisa se mostrou importante.

Não buscamos com esse trabalho criar um molde ou uma técnica específica para a produção documental. Sabemos dos seus limites e da necessidade de mais estudos. Mas sabemos que cientes da importância de se reconhecer o encontro, a condução e a costura dentro do processo filmico, o diretor pode ampliar sua sensibilidade com relação a seu personagem, sabendo que o filme é um produto que surge, que emerge da relação entre o sujeito-da-câmera e o sujeito-do-filme, que estão dos dois lados da mesma imagem, e portanto, marcados na carne dessa imagem.

E, por fim, acreditamos que a pesquisa pode também abrir possibilidades e instigar o estudo do campo psicanalítico no cinema – preso a análise do fluxo écran/espectador –, a se colocar em cena a partir de diferentes pontos de vista, onde ela ainda tem um vasto território desconhecido para se engendrar.

VII – Referências

- Andrade, F. G. (Diretor). (2008). *Coração Vagabundo* (Filme).
- Augusto, S. (1969). A propósito do “Cinema-Verdade”. In *Filme & Cultura* v.01. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara*. (J. C. Guimarães, trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980)
- Bartucci, G. (2002). Introdução. In G. Bartucci (Org). *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 17-24). Rio de Janeiro: Imago.
- Birman, J. (2002). Fantasiando sobre a sublimação. In G. Bartucci (Org) *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 89-129). Rio de Janeiro: Imago.
- Block, M. (Diretor). (1973). *No lies* (Filme).
- Bressane, J. (Diretor). (1966). *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (Filme).
- Buschinelli, C. (2008). A psicanálise de mãos dadas com a arte. *Ide*. v.31 n.146. São Paulo.
- Caroll, N. (2005). Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In F. P. Ramos (Org). *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narratividade ficcional. V.II*. (pp. 69-104). São Paulo: SENAC.
- Casa Nova, M. A. (2001) “Interpretação enquanto princípio de constituição do mundo”. In *Cadernos Nietzsche*, vl. 10, (pp. 27-47). São Paulo: USP.
- Ceccarelli, P. R. (2009). Laço social: uma ilusão frente ao desamparo. *Reverso*. Belo Horizonte, v. 31, n. 58, 33-41.
- Celes, L. A. (2000a) “Da psicanálise à metapsicologia: uma reflexão metodológica”. *Pulsional: Revista de Psicanálise*, 133/XIII, São Paulo, pp.7-17.
- César, P. (Diretor). (2010). *Só dez por cento é mentira* (Filme).
- Chnaiderman, M. (1989). *O hiato convexo: literatura e psicanálise*. São Paulo. Editora Brasiliense.
- Chnaiderman, M. (2002). Uma escuta olhar: a experiência do cinema. In G. Bartucci (Org) *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 131-141). Rio de Janeiro, Ed. Imago.
- Comolli, J. (2008). *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Minas Gerais. Ed. UFMG.
- Conte, B. S. (2009). Reflexões sobre o método e a metodologia em psicanálise. Recuperado em www.sig.org.br/_files/artigos/reflexessobreomtodoeametodologiaempsicanalyse.pdf
- Coutinho, E. (Diretor). (2006). *Jogo de Cena* (Filme).

- Da-Rin, S. (2008). *Espelho Partido*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Dubois, P. (2010). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Eisentein, S. (2002). *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Eisentein, S. (Diretor). (1924). *A greve* (Filme).
- Eisentein, S. (Diretor). (1925). *Encouraçado Potemkin* (Filme).
- Eisentein, S. (Diretor). (1928). *Outubro* (Filme).
- Elia, L. (2000). Psicanálise: Clínica e pesquisa. In S. Alberti, & L. Elia, (Org.), *Clínica e pesquisa em psicanálise* (pp. 19-36). Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- Fedidá, P. (1989). Modalidades da comunicação na transferência e momentos críticos da contratransferência. In J. Allilaire (Org) *Comunicação e representação: novas semiologias em psicopatologia*. (pp. 91-123). (C. Berliner, trad.). São Paulo: Escuta. (trabalho original publicado em 1986)
- Fernandes, A. L. S. (2005) Cinema e psicanálise. *Estudos de Psicanálise*. n. 28, (pp. 317-325) Belo Horizonte.
- Ferreira, F. (Diretor). (2010). *O homem que engarrafava nuvens* (Filme).
- Flaherty, R. (Diretor). (1922). *Nanook: o esquimó* (Filme).
- Flaherty, R. (Diretor). (1926). *Maoma* (Filme).
- Frayze-Pereira, J. A. (2002). Arte contemporânea e banalização do mal: corpo do artista, silêncio do espectador. In: G. Bartucci (Org) *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 253-279). Rio de Janeiro: Imago.
- Frayze-Pereira, J. A. (2010). *Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editora.
- Frayze-Pereira, J. A. (2008). Freud e Herrmann: Psicanálise Aplicada e Clínica Extensa. In J. Monzani & L. R. Monzani (Orgs.) *Olhar: Fabio Herrmann-Uma viagem Psicanalítica*. (pp. 279-294). São Paulo: Ed. Pedro e João Editores/CECH-UFSCar,
- Freud, S. (1969). Carta 52. In S. Freud. *Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. 01*. (pp. 281-7). Rio de Janeiro: Imago. (Originalmente publicado em 1896)
- Freud, S. (1969). Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise. In S. Freud *Obras Completas de Sigmund Freud: Vol. 12*. (pp. 125-133) Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Original publicado em 1912)

- Freud, S. (1969). Sobre o início do tratamento (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise). In S. Freud *Obras Completas de Sigmund Freud: Vol. 12.* (pp. 137-158). Rio de Janeiro, RJ: Imago. (Original publicado em 1912)
- Freud, S. (1997). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago.
- Frochtengarten, F. (2009). Entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, vol.20 nº1 (pp. 125-138), São Paulo.
- Furtado, J. (Diretor). (2000). *Sanduíche* (Filme).
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: Um outro cinema*. Campinas: Papirus.
- Goifman, K. (Diretor). (2004). *33* (Filme).
- Goifman, K. (Diretor). (2008). *Filmefobia* (Filme).
- Guimarães, C & Caixeta, R. (2008). Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente – Introdução. In J. Comolli. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.* (pp.32-49). Minas Gerais. Ed. UFMG.
- Guimarães, C. (Diretor) & Lobato, P. (Diretor). (2006). *Acidente* (Filme).
- Herrmann F. (2004) Pesquisando com o Método Psicanalítico. In F. Herrmann & T. Lowenkron (Org). *Pesquisando com o método psicanalítico.* (pp. 43-83). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (1999). *O que é psicanálise: para iniciantes ou não...* São Paulo: Psique.
- Herrmann, F. (1999b). *A psique e o eu*. São Paulo: Hepsyché
- Herrmann, F. (1991). *Andaimes do real: O método da Psicanálise*. São Paulo: Brasiliense.
- Kiarostami, A. (2004). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify.
- Kiarostami, A. (Diretor). (1987) *Onde é a casa do meu amigo* (Filme).
- Kiarostami, A. (Diretor). (1990) *Close-up* (Filme).
- Kiarostami, A. (Diretor). (1991) *E a vida continua* (Filme).
- Kiarostami, A. (Diretor). (1997) *Gosto de cereja* (Filme).
- Kiarostami, A. (Diretor). (2010) *Cópia fiel* (Filme).
- Kogut, S. (Diretora). (2003). *Passaporte húngaro* (Filme).
- Kon, N. M. (2004). *Psicanálise e arte*. Recuperado em: www.trapezio.org.br
- Kossoy, B. (2009). *Realidade e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editora.

- Lanzman, C. (Diretor). (1985). *Shoah* (Filme).
- Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1992). *Vocabulário da Psicanálise*. (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1982)
- Manoel, C. (Diretor) & Langer, M. (Diretor) & Leal, C. (Diretor). (2009) *Ninguém sabe o duro que eu dei* (Filme).
- Martins, F. (2007). *O aparentar, o dever, o pensar e o devir*. Brasília: Ed. UNB.
- Maysles, A. (Diretor) & Maysles, D. (Diretor). (1969). *Salesman* (Filme).
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signe*. Paris: Gallimard.
- Minelli, V. (Diretor). (1953). *The band wagon* (Filme).
- Moreno, P. (2006). A arte antes e depois da psicanálise. *Cogito*. Salvador, v. 07.
- Morris, E. (Diretor). (1988). *The Thin Blue Line* (Filme).
- Naffah Neto, A. (2006). A pesquisa psicanalítica. *Jornal de Psicanálise*, 39(70), 279-288.
- Nichols, B. (1997). *La representacion de La realidad*. Barcelona. Ed. Paiados.
- Nichols, B. (2005). A voz do documentário. In F. P. Ramos (Org) *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narrativa ficcional. V.II*. (pp. 47-67). São Paulo: SENAC
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. (M. S. Martins, trad.). Campinas. Papirus. (Trabalho original publicado em 2001)
- Nietzsche, F. (2007). *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra.
- Nogueira, L. C. (2004). A Pesquisa em Psicanálise. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 15, n. 1-2.
- Nogueira, R. P. P. (2008). O estrangeiro entre a arte e a psicanálise. *Ide*. São Paulo. v.31 n.47.
- Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ponech, T. (1999). *What is non-fiction film? On the very idea of motion picture communication*. Oxford: Westview Press.
- Prado, M. (Diretor). (2007) *Estamira* (Filme). Zazen Produções.
- Prochno, C. C. S. C. & Mendes, E. D. (2006). A ficção e a narrativa na literatura e na psicanálise. *Pulsional: Revista de Psicanálise*. São Paulo. 19(185) p. 43-51.

- Ramos, F. P. (2005). *Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narratividade ficcional. V.II*. São Paulo: SENAC.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.
- Rezende, A. M. de (1993). A investigação em psicanálise: exegese, hermenêutica e interpretação. In M. E. L. da Silva (coord.). *Investigação e psicanálise*. (pp. 103-118). Campinas: Papirus
- Rivera, T. (2007). O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Centro de Teologia e Ciências Humanas; Departamento de Psicologia. Vol. 19.1, p. 13-24.
- Rivera, T. (2008) *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rolnik, S. (2002). Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: G. Bartucci (Org). *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 365-380). Rio de Janeiro: Imago.
- Rosenfeld, H. K. (1999). Entre a psicanálise e a arte. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 10, n. 1.
- Rouch, J. (Diretor) & Morin, E. (Diretor). (1960). *Chronique d'un été* (Filme).
- Salles, J. M. (2008). Prefácio. In S. Da-Rin. *Espelho Partido*. (pp. 7-14). Rio de Janeiro: Azougue.
- Salles, J. M. (Diretor). (2004). *Entre atos* (Filme).
- Salles, J. M. (Diretor). (2007) *Santiago* (Filme). Vídeo Filmes.
- Sampaio, C. P. (2000). O cinema e a potência do imaginário. In G. Bartucci (Org) *Psicanálise, cinema e estética de subjetivação*. (pp. 42-57). Rio de Janeiro: Imago.
- Sampaio, C. P. (2002). A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. In G. Bartucci (Org) *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 153-175). Rio de Janeiro: Imago.
- Santos, B.S. (1997). *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento.
- Segundo, C. A. S. (Diretor). (2009) *A luz que surgiu por trás da colina* (Filme). Rascunho Digital, Rede Minas.
- Segundo, C. A. S. (Diretor). (2011). *No fundo, nem tudo é memória* (Filme).
- Siqueira, R. (Diretor). (2010). *Terra deu terra come* (Filme).
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o tempo*. (J. L. Camargo, trad.). São Paulo: Martins Fontes. (trabalho original publicado em 1990)
- Tessler, E. (2002). Tudo é figura ou faz figura. In G. Bartucci (Org) *Psicanálise, arte e estética de subjetivação*. (pp. 69-81). Rio de Janeiro: Imago.

Tuercke, C. (2010). *Sociedade excitada*. Campinas: Unicamp.

Violante, M. L. V. (2000). Pesquisa em psicanálise. In R. A. Pacheco Filho & N. Coelho Junior & M. D. Rosa (Org.). *Ciência, pesquisa, representação e realidade em psicanálise* (pp.109-117). São Paulo: Casa do Psicólogo & EDUC.

Watt, H. (Diretor) & Wright, B (Diretor). (1936). *Night Mail* (Filme).

Wells, O. (Diretor). (1973). *F for Fake* (Filme).