

CONSUELO LINS E CLÁUDIA MESQUITA

Filmar o real



Sobre o documentário
brasileiro contemporâneo

 **ZAHAR**
Jorge Zahar Editor



Dispositivos e novas formas audiovisuais

A busca de uma dimensão mais plástica e uma certa atenção aos parâmetros da imagem (em especial às texturas, cores, formatos de captação) são traços marcantes em parte da recente produção mineira, na qual se notam cruzamentos com a videoarte e com as artes plásticas.²⁶ Elas se somam a um desejo de conhecimento e apreensão da experiência do “outro”, mais própria à tradição do documentário (“atualizada” anualmente na capital do estado pelo “forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte”, realizado desde 1997). Tanto *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001) e *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004) quanto *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004), *Aboio* (Marília Rocha, 2005), *Trecho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2006) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006) parecem se produzir na encruzilhada desses dois movimentos, tendências ou desejos: a experimentação formal e de linguagem (em convergência com procedimentos das artes contemporâneas) e os desafios postos pelo relacionamento com o “outro” (mais próprios à tradição documental).

Aboio, melhor documentário brasileiro no festival “É Tudo Verdade” em 2005, equilibra bem os dois movimentos. À diferença dos filmes “de dispositivo” de que tratamos aqui, parte de um tema: o canto do aboio, usado por vaqueiros de certas regiões do país para tanger o gado, é o motivo que orienta uma viagem aos sertões de Minas, Bahia e Pernambuco. Em *Aboio*, é determinante o encontro com os vaqueiros, suas histórias, gestos e performances, o relacionamento da equipe com os personagens reais, de quem o filme depende fortemente para se realizar. Há uso abundante das narrativas e cantos, mas eles nem sempre são montados segundo o “sistema de entrevistas” – muitas vezes, correspondem à parte sonora de ensaios audiovisuais que não se limitam à cena do depoimento, trabalhando com vigor imagens do ambiente. Nota-se uma tônica de exploração de detalhes, de perscrutar as localidades como textura, para além da contextualização mais naturalista e do plano geral fixo. Valendo-se, entre outros procedimentos, de *travellings* no meio da caatinga, entre troncos e galhos secos, no ritmo do cavalo e na cadência de quem vê “de dentro”, Marília Rocha cria uma paisagem “transfigurada”, subjetivada, vivida. A busca de formas plasticamente interessantes se relaciona, portanto, a um esforço de apresentar o ambiente como experiência; de criar uma paisagem de acordo com a vivência e o imaginário dos vaqueiros.

Em *Aboio*, Marília Rocha procura apresentar o ambiente natural tal como experimentado por seus personagens: uso de *travellings* na caatinga, no ritmo do cavalo, para recriar a paisagem de acordo com a vivência e o imaginário dos vaqueiros.





Andarilho, de Cao Guimarães, também busca a perspectiva dos personagens: planos-sequências longos e fixos e enquadramentos fotográficos precisos que aos poucos se transformam, adquirindo uma estranha subjetividade e um caráter alucinatório.

Andarilho, filme mais recente de Cao Guimarães, cuja exibição abriu a 27ª Bienal de São Paulo (2006), também parece almejar uma representação “contaminada”, no plano da imagem, pela perspectiva de seus personagens: três andarilhos que perambulam por estradas brasileiras. O filme opera uma radicalização de procedimentos já presentes em *O fim do sem fim*, *A alma do osso* e *Acidente*, com a presença marcante de longos e fixos planos-sequências, enquadramentos fotográficos precisos nos quais se insufla

tempo. Através deles, Cao extrai das estradas onde vagam os andarilhos efetivas visões: imagens explicitamente objetivas – capturadas com a câmera fixa em um tripé – transformam-se pouco a pouco, ganhando uma estranha subjetividade, a ponto de adquirirem um caráter alucinatório que dissolve distinções. Objetivo e subjetivo, real e imaginário, ficção e documentário perdem o sentido em imagens à beira da abstração: caminhões e motos afundando na imagem, plantas evanescentes, estradas fumegantes, seres em dissolução.²⁷

Esse esforço para se acercar de uma temática não apenas através do discurso verbal e da interação com os personagens, mas por meio de ensaios audiovisuais, faz-se notar também na produção contemporânea do Ceará. É o caso de *As vilas volantes – O verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2005), documentário realizado na segunda edição do programa DOCTV. Como em *Aboio* e *Andarilho*, não se trata da criação de um dispositi-

vo que deflagra o processo de realização, mas de um esforço (a princípio mais tradicional) de abordar a experiência de um grupo de indivíduos, moradores de vilas pesqueiras cobertas pela areia no litoral noroeste do Ceará. Mais do que o cotidiano, a representação proposta pelo filme sugere uma espécie de “condição existencial”: homens e mulheres “exilados” na natureza, em permanente adaptação. É o que parecem exprimir os longos e belos planos gerais das dunas e do mar, onde a figura humana aparece como um ponto na paisagem. As ações humanas, solitárias de um modo geral (a pesca de mariscos por Dona Bil ou os gestos de construção de um barco imaginário por Mané Pedro), se dissolvem num mundo coberto pela areia e pelo silêncio. Do passado nas vilas, resta o verbo (a tradição oral), que elabora a memória. As imagens do mundo, rigorosamente compostas, numa alternância entre cor e preto-e-branco, estão aqui a serviço da evocação de uma experiência, de uma condição: “O que era bom foi e nunca mais veio/ Só lembrança e saudade ainda existe”, como recita um dos moradores.

Também merece menção *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2006), realizado na terceira edição do DOCTV no Ceará, praticamente pela mesma equipe de *As vilas volantes*. O filme explora um movimentado entroncamento rodoviário no sertão norte do Ceará e seu entorno (reduzida “prisão” espacial e espécie de microcosmo) quase exclusivamente através de sons do ambiente e imagens do cotidiano, planos longos com enquadramentos majoritariamente fixos, que recortam a localidade, decompondo-a em fragmentos. “Aprazível” é o nome do lugarejo onde se situa essa encruzilhada. Lugar de passagem, não de chegada, como expõe o filme no letrero final: “Tomar como destino um ponto de passagem. Encruzilhada. Um pequeno destino. Mas qual não o é?”

Não há intenção de apresentar o local através de informações ou elaborações verbais. A um único personagem se

dedica mais tempo – um velho senhor, tratado no terceiro bloco através de imagens de um cotidiano miúdo tomadas em seu pedaço de terra, associadas a falas fragmentadas trabalhadas sobretudo como narração over. No mais das vezes, entretanto, o filme explora cenas cotidianas em um posto de gasolina e no entorno. Cada segmento ou seqüência elege um recorte ou prisão espacial, uma “moldura” para o olhar: o posto, o cemitério, a feira urbana. Essa escolha “reduz” a apreensão do lugar àquilo que se dá à vista, a uma superfície visível que a câmera capta com paciência, investindo no mosaico, sem formar com essas peças, didaticamente, uma imagem de conjunto. Em contraste com os planos quase sempre fixos e longos das locações abordadas, há segmentos compostos de imagens tomadas do interior de caminhões que atravessam a estrada, sugerindo a perspectiva de quem passa pela localidade, sem experimentar o seu tempo. Entre pontuações e pequenas cenas do lugar, aparece um sertão em que convivem velhas tradições rurais e o irresistível fluxo das mercadorias (como nas imagens em que cabras e caminhões dividem a estrada); um sertão “de passagem”, não mais gueto isolado, mas extensão do país, precariamente urbanizado, cada vez mais parecido com as periferias das grandes cidades.

Um traço recorrente nos documentários mencionados nesta seção é a utilização “indireta” das falas dos personagens. Nota-se uma tendência à exploração dos depoimentos como vozes over, sem reproduzir a cena da entrevista. No plano sonoro, portanto, as falas dos personagens são usadas como “narração”, através da montagem de fragmentos de narrativas. No plano da imagem, temos ensaios visuais que elaboram a experiência dos moradores das localidades, valendo-se de um corpo-a-corpo com imagens de ambientes e do coti-

diano, segundo parâmetros plásticos de elaboração e composição (imagens captadas, muitas vezes, em diferentes formatos – super-8, digital, 16mm –, em cor e preto-e-branco, sem purismo). Imagem e som não se subordinam, mas dialogam, sugerindo relações intrigantes, pouco óbvias.

De um modo geral, são filmes que lidam com o som de forma cuidadosa e enfática. O som direto é captado com esmero e utilizado na montagem com autonomia, sem muito apego à sincronia com as imagens. *Aboio*, *As vilas volantes*, *Uma encruzilhada aprazível* e *Andarilho*, entre outros, recriam os ambientes visitados, na montagem, também através da trilha sonora, trabalhando com detalhes, fragmentos de sons, ruídos.²⁸ Em alguns casos, “não apenas evita-se a palavra, substituindo-a por uma atmosfera sonora, como evita-se o sentido”, conforme escreveu Cléber Eduardo sobre *Uma encruzilhada aprazível*.²⁹

No ímpeto experimentalista, buscando novas formas; no rigor do recorte ou do dispositivo, impondo-se limites; e numa certa insurreição contra a “relevância” temática, atendo-se ao insignificante e miúdo de ambientes ordinários, filmes como *Acidente* e *Uma encruzilhada aprazível* fazem frente a abordagens convencionais (do ponto de vista da forma, com variações do “sistema de entrevistas”) sobre temas urgentes (chacinas, acidentes aéreos, movimento dos sem terra etc.), tão frequentes nas reportagens de TV. Outra característica comum, de fundo, é a fragmentação: as seqüências dos filmes correspondem a trechos autônomos, que guardam independência uns dos outros. *Acidente*, em particular, não realiza uma construção narrativa ou retórica que crie um acúmulo e uma relação de interdependência entre as partes (apesar da moldura do poema). Fragmentos de histórias, fragmentos de cidades, fragmentos de temas,

montados numa estrutura fragmentária. Talvez pudéssemos falar em “poesia do insignificante”, mas também em “estética do fragmento”, para caracterizar alguns dos documentários recentes que abordamos aqui.*

* Poderíamos contudo ver limites justo onde vemos virtudes: esses mesmos documentários, sintomaticamente, devem em “vontade de atualidade”, em enfrentamento de processos sociais e situações presentes, críticas, urgentes – características, aliás, extensivas a parte significativa de produção contemporânea.