

Encenando papéis (ou o espaço do jogo em dois documentários)

por Andréa França

Os documentários *Justiça* (2004) de Maria Ramos, e *Preto e Branco* (2003) de Carlos Nader, são atravessados por situações onde há interação entre as pessoas filmadas, situações onde o foco está na *relação, verbal ou não, entre os personagens* a partir de um universo de intimidade (a família, a casa, o momento das refeições). Se em *Justiça* esses momentos de intimidade têm alguma coisa de constrangedor (para o espectador e para os personagens), em *Preto e Branco*, esses mesmos momentos funcionam de modo a colocar a imagem que o personagem pretende construir de si em perspectiva; trata-se aqui de relativizar seu ato de fala, que passa a equivaler aos gestos, aos objetos, aos ambientes, às atitudes de personagens postos em relação.

Gostaria de discutir, a partir desses filmes, a relação entre a construção desejada da imagem de si (própria à situação da filmagem) e essa mesma imagem tornada filme, obra, *fato estético*¹ (a partir da edição, da montagem). Como se dá essa relação? De que modo o documentarista pode administrar esse trabalho que, afinal, se passa sobre duas cenas diferentes: de um lado, o personagem e, de outro, o público, isto é, o modo como o filme se dá em um espaço de tensão entre diretor e espectador (a montagem, uma voz *over*, uma trilha sonora ressignificam, redimensionam, criam novos sentidos). Há um hiato entre o modo como o filme expõe seus personagens em função do que pretende e em função do que os personagens

esperam dessa operação de filmá-los. No caso específico de *Justiça e Preto e Branco*, é na tentativa de constituir um pacto de intimidade e de interação (entre diretor, personagem e família) que seus personagens têm suas imagens ou maleabilizadas pelo interesse no espaço privado como lugar do circunstancial (a imagem construída no ato de fala é posta em perspectiva nos momentos de intimidade, caso de *Preto e Branco*) ou enrijecidas pela negação do que poderia haver de vital e espontâneo nesse mesmo espaço (*Justiça*).

Justiça mostra o trabalho diário de juizes, promotores e defensores públicos no Fórum de Justiça da cidade do Rio de Janeiro. Há também os réus, que estão lá de passagem, e o filme irá acompanhar alguns desses personagens, à maneira do cinema de observação, sem intervenção da diretora, sem perguntas, comentários, trilha sonora ou voz *over*. *Preto e Branco* é um documentário que registra os pontos de vista de antropólogos, músicos, escritores, filósofos e economistas sobre a questão étnica e racial no Brasil, num momento em que começavam as discussões sobre a “política de cotas para negros” dentro das universidades. São depoimentos bem diferenciados, intensificados por uma montagem fragmentada que faz questão de enfatizar o dissenso, o desacordo na relação com esse tema.

Como se pode perceber, trata-se aqui de documentários bastante diferentes em suas propostas, formas de linguagem e temas, nas maneiras como eles criam, se relacionam e expõem seus personagens. A premissa que poderia juntá-los seria: pensar a partir do fato de que filmar modifica os comportamentos e as situações em razão não apenas da presença da câmera, mas

¹ Talvez um poeta possa melhor nos instruir a respeito dessa idéia. Jorge Luis Borges nos fala do fato estético como sendo um lugar de experiência: “O fato estético requer a conjunção do leitor e do texto e só então existe. É absurdo supor que um volume seja muito mais do que um volume. Ele só começa a existir quando um leitor o abre. A partir de então existe o fenômeno estético, que pode assemelhar-se ao momento no qual o livro foi engendrado.” (*Borges Oral: Conferências*. Buenos Aires, Emece/Belgrano, 1997, p. 84-85)

do repertório de papéis imaginados e negociados pelos personagens, pelo diretor, e o que se produz nessa *relação de negociação*. Mais especificamente, no caso desses filmes, existem os momentos onde o documentarista busca criar um pacto de intimidade com o personagem, ao mostrá-lo em relação com a família no espaço doméstico.

Em *Justiça*, o espectador vê o teatro social do sistema judiciário, seu modo de funcionamento. O filme registra a arquitetura das salas, as posturas, a linguagem rebuscada de termos técnicos, a disposição espacial dos atores envolvidos, mostra reações inusitadas face a certos discursos, ou seja, o sentido da Lei para os réus. A Justiça se mostra com seus códigos, isto é, uma rede de gestos, de reflexos, de posturas capturados em performance para a documentarista. A câmera está sempre posicionada em relação à cena mas não se movimenta dramaticamente; como se Maria Ramos buscasse um tratamento “justo”, uma câmera “justa” (discreta, imperceptível, sóbria) para os processos de julgamento. À maneira do cinema de observação, a documentarista mantém-se na invisibilidade, recusando comentários ou perguntas, sem fazer intervenções, na espera de uma revelação.

A preocupação com a visibilidade das condições de negociação não está em jogo aqui. A documentarista dissimula essas condições dentro de uma metodologia que se baseia numa relação de exterioridade e distanciamento entre os personagens e o diretor. Todos os que são filmados dentro das salas do fórum encenam papéis que são exteriores ao filme (o juiz, a defensora, os réus), na medida em que a equipe não pode intervir no curso daquilo que acontece. A documentarista filma, portanto, representações já em curso, papéis incorporados e requeridos pela Justiça, a engrenagem dessa instituição. Por outro lado, é importante considerar que a performance dos personagens só é exatamente essa que vemos no filme porque há uma *situação de filmagem*, a presença da câmera e da equipe, mesmo que a diretora não interpele ou tente “provocar” acontecimentos. Isso é visível principalmente no caso dos réus.

O que determina, por exemplo, a fala de Marcílio, acusado de furtar um celular num velório e de ter passado a mão no cabelo do defunto? Se a causa é desimportante e o ato em si, risível, por outro lado o caso apresenta, além de sua

dimensão tornada pública, alguma coisa de complexo que a própria juíza gostaria de compreender melhor. O réu se *queixa* à juíza: “uma coisa que eu queria falar com a senhora é que eu tô sem visita e aonde eu tô preso não dá janta, a janta só é um pãozinho com mortadela e um pouquinho de suco. Passo a maior fome na cela (...) já escrevi seis cartas e minha família não aparece.” E a juíza replica, repreendendo-o e assumindo momentaneamente o papel de conselheira ou professora: “E por que será? Eu não posso fazer nada quanto a isso. Não posso obrigar ninguém a visitar ninguém. Se os seus parentes não querem lhe visitar alguma razão deve ter...”

A câmera se limita a registrar o processo, mas o próprio processo e a câmera parecem estimular a expressão daquele que não tem voz pública (pobre, desempregado, desamparado) e que faz da *cena* do julgamento e do filme o lugar da *queixa* e da solicitação. A reação de Marcílio demanda da Justiça o lugar de conselheiro, de mãe, de psicólogo, de assistente social, e não daquele que julga. É claro que não podemos fazer nenhuma suposição sobre como teria ocorrido essa mesma cena se a câmera não estivesse ali (somente se houvesse uma outra imagem para comparar). O processo, portanto, escalona-se em três níveis: a realidade bruta, a parenta desdenhada do morto que prestou *queixa*; a Lei, que não pode perdoar a infração, mas que é suscetível de levar em conta as reações dos *queixosos*; e a câmera de Maria Ramos que se limita a observar – à maneira do cinema direto norte-americano – a cena da Lei e do Direito, propiciando ao espectador maior liberdade na construção dos sentidos da obra.

Se, durante os processos, a câmera apenas registra as representações que se desenrolam independentemente do filme e capta a ambivalência de falas direcionadas à Justiça e à própria câmera, diferente é a filmagem da intimidade (do juiz Geraldo, da defensora pública Maria Inez, da esposa do réu, Carlos Eduardo), onde a exigência desse “teatro natural” não se sustenta. A diretora dirige a performance dos personagens e impede que cada um possa estar livre para inventar seu contracampo pessoal. O que se vê é uma *mise-en-scène* enrijecida, como na seqüência em que Maria Inez representa o papel de defensora pública na hora do jantar, fingindo que a câmera não está ali; todos os seus familiares (pai, mãe, filha e

marido) compartilham desse “acordo tácito” e têm suas performances condicionadas por ele.

Na encenação da intimidade, *Justiça* torna evidente a suposição de que a “realidade filmada” já está de alguma forma predeterminada naquilo que tem de mais definitivo para a documentarista; Maria Ramos dirige as cenas domésticas (composição dos elementos em cena, posição dos personagens, enquadramento), mas essa intervenção (para fazer existir o filme; a negociação entre os atores envolvidos) é omitida, é dissimulada. Esse controle e essa negação do circunstancial, na filmagem, tornam visível o constrangimento desse indivíduo que surge por detrás da performance: a câmera capta a intimidade do personagem, mas não cria um *efeito de intimidade partilhada*. A atuação enrijecida expõe as pretensões de invisibilidade da documentarista.

Certamente, é fácil reconhecer que em todo filme há enquadramento, composição, decupagem e que, neste sentido, o documentário também é expressão parcial (subjetiva) dos fatos do mundo; o problema é como escapar dos dualismos – objetividade versus subjetividade, realidade versus imaginário – para pensar a partir da idéia de que tanto quem filma como quem é filmado tem papéis bastante ativos, assim como provisórios e cambiáveis, a depender da própria situação de negociação dos indivíduos na filmagem.² Maria Ramos, em *Justiça*, passa ao largo de incorporar ao filme as circunstâncias da filmagem, optando por dissimular as condições sob as quais o filme é feito.

No entanto, o registro dessa relação de negociação passa a ser importante, já que vivemos uma relação bastante diferenciada com a imagem se comparamos com os anos 50, 60. A presença de uma câmera em um determinado ambiente naquela época não suscitava as mesmas questões que o efeito desse mesmo aparato coloca hoje. Os documentários atuais enfrentam dificuldades como o embate com os *reality shows* e os programas sensacionalistas. O confronto com esse tipo de exibicionismo, inseparável do *voyeurismo* do espectador,

tornou-se um fato das imagens midiáticas hoje e o documentarista precisa levar isso em conta quando filma vidas comuns, anônimas, quaisquer. Primeiramente, quando um personagem faz o papel que ele imagina que o diretor deseja que ele faça (exagera na história, dá um ritmo adequado à sua fala para ganhar visibilidade e não ser cortado na edição), a armadilha para o documentarista é clara: o que restou para as câmeras é o próprio mundo do espetáculo (toda a câmera é uma câmera de TV). Em segundo lugar, a própria presença das câmeras de vigilância disseminadas em espaços públicos obriga o documentarista a dialogar com essa situação (como fazer para que haja filme se tudo se torna imagem, se nada escapa às imagens, se o próprio mundo é aquilo que é imagem?).

Tais diagnósticos perfazem um estado da imagem e do mundo contemporâneo que se diferencia da imagem do cinema moderno, em que os filmes etnográficos de Jean Rouch, por exemplo, interrogavam sobre a (im)possibilidade da imagem narrar o mundo, colocando em questão a imagem do outro (qual é, afinal?), a diferença entre o narrado e o mundo. A opacidade da imagem era afirmada e a presença do documentarista no filme era a prova disso. O documentário hoje se depara com questões ligadas a um mundo que já se dá como imagem, onde “ser filmado” e tornar-se personagem é uma possibilidade concreta. Hoje, há um saber e um imaginário sobre ser filmado bastante difundido e partilhado; a fotografia e a televisão conjugadas dotaram cada um de uma promessa de imagem, da consciência de ter uma imagem de si a produzir, a mostrar ou a esconder – de qualquer forma, a colocar em cena.

É todo um diagnóstico sobre a espetacularização da experiência de vida e a questão que podemos levantar diz respeito a quando a representação do homem comum, anônimo, no cinema contemporâneo, pode se contrapor à intensificação dessas estratégias de espetacularização e banalização da vida cotidiana. Arriscaria a hipótese de que um dos caminhos possíveis para o documentarista é expor a

² Essas questões, ligadas a trans-subjetividade e o aspecto de negociação inerentes à prática documentária, foram muito bem analisadas em *Documentário e Virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária*, tese de doutorado de Luiz Augusto Coimbra de Resende Filho, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ, em março de 2005.

tensão insolúvel entre a imagem que o personagem constrói de si e sua imagem tornada fato, processo, experiência estética.³ Expor essa tensão significa exibir o aspecto de negociação que envolve todo e qualquer documentário, é afirmá-lo como um jogo sempre por ser jogado entre diretor e personagem, é uma forma de ir contra a concepção de que a filmagem pouco interfere na expressão individual de cada um, de que as mudanças que a filmagem produz na performance de cada um são pouco significativas. A situação da filmagem, no documentário, é uma circunstância em que todas as pessoas são sujeitos ao mesmo tempo em que estão *sujeitas* umas às outras e a uma situação determinada. Torná-la visível é acentuar o aspecto de jogo do fazer documentário, cujos resultados são sempre provisórios porque se trata de um jogo com os possíveis (é o *playing* e não o *game*, com suas regras prefixadas, diria D.W. Winnicott).

Preto e Branco explora a antiga construção argumentativa das diferenças e semelhanças entre o Brasil e os Estados Unidos no que diz respeito à escravidão e à posterior administração das diferenças supostamente étnicas. Os depoimentos antagônicos a respeito do racismo brasileiro são harmonizados, nos planos finais, pelas imagens de carnaval coloridas e grandiosas; a idéia de uma democracia racial aparece aqui sugerida, o carnaval como o acontecimento que forneceria as condições de confraternização e de mobilidade vertical, como o acontecimento que reitera que a mistura étnica – não é a danação do Brasil, mas sim sua salvação.

São nos quatro momentos do documentário em que ele se interessa por pessoas anônimas, comuns, que o filme revela seu caráter intervencionista: Nader pergunta, encena curiosidade, insiste, replica, bem dentro da tradição do *cinema verdade*; além dos depoimentos, onde a intervenção do diretor é acentuada (apenas na voz, porque não o vemos em momento algum), existem as situações de interação dos personagens com parentes e amigos, sempre num ambiente privado e com o tema do racismo como mote. Destaco aqui o personagem

Mário de Oliveira, empresário de prestígio, extremamente bem-sucedido. Suas primeiras imagens são silenciosas: de frente para o espelho, ajusta a gravata, veste o paletó e depois fuma um charuto sentado no sofá de seu apartamento. Imagens que sugerem auto-estima, sucesso, felicidade. Escutamos, porém, uma voz *over* (de sua filha) que diz: “me perguntaram se eu namoraria um negro, se eu me casaria com um homem preto, mas, pô, eu não conheço nenhum negro além do meu pai! Todas as escolas que a gente estudou, e agora na faculdade, eu não conheço nenhum negro!” Está armado aqui, pela edição, todo o contraste entre uma imagem de auto-estima, indiferente à cor, e uma outra imagem, racista, em que a fala constrói uma identidade étnica, de discriminação.

Vale destacar a seqüência da refeição, onde a família (seus três filhos) de Mário está reunida. Mário tenta, de todas as formas, desracializar a visão de uma sociedade racista diante dos filhos. Há um grande espelho na parede por onde se pode ver o rosto do pai refletido e que sugere uma imagem em xeque, questionada na intimidade. Seus filhos enfatizam a discriminação racial e a existência de racismo no Brasil (a mãe deles é branca), lembrando ao pai o que a “raça” ainda significa para a maioria dos brasileiros. Aqui, não é a pretensão de invisibilidade do diretor que revela o constrangimento de uma imagem tornada fato estético; a tensão surge porque Nader não impõe papéis aos personagens, liberando-os para a construção de uma narrativa dissensual, ambivalente, em desacordo. Nader propõe o tema da etnia e deixa os personagens livres para que a conversa tome o rumo que for; trata-se de um filme que, diferente de *Justiça*, se ampara na presença do diretor e no tipo de relação que ele estabelece com seus personagens, estruturando os momentos de encenação entre eles como uma espécie de intimidade partilhada.

A constituição desse pacto de intimidade, de cotidianidade, é que vai revelar a tensão entre imagem desejada de si e imagem tornada filme-interface, que põe em contato, no nível do imaginário, espectador e mundo: lembremos a

³ Segundo Jacques Rancière, a estética é uma modalidade de pensar: “a estética não é um saber das obras, mas um modo de pensamento que se desdobra a propósito delas e as toma como testemunho de uma questão, uma questão que diz respeito ao sensível e à potência do pensamento que o habita antes do pensamento, a despeito do pensamento.” (ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000)



Justiça

conversa entre Mário, dentro do seu carro BMW, e o *rapper* Sabotage, sentado ao seu lado, bate-papo possível somente graças à edição de Nader.

Eu diria que o cinema – e em particular o documentário – tem se empenhado em descrever, de maneiras variadas, não apenas os nossos modos e práticas de vida, mas também um certo estado de alma, uma sensibilidade contemporânea. Ao

dar visibilidade à tensão entre a construção desejada da imagem de si e a imagem tornada filme, experiência estética, o documentário se contrapõe às estratégias de espetacularização da vida cotidiana, porque abdica das tentativas de totalização e planificação do sujeito para assumir-se como incompleto e precário nos seus processos de representação e nos seus traços de enunciação do mundo.