

A QUESTÃO DO TEMA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Ana Rosa Marques Araújo Teixeira¹

Resumo: Apesar do documentário brasileiro atual ainda dar grande ênfase à explanação de temáticas urgentes da realidade, algumas iniciativas veem priorizando descobrir diferentes formas de abordagem, experimentar a linguagem ou discutir assuntos aparentemente banais. A proposta desta comunicação é, portanto, fazer um breve panorama sobre o papel do tema no documentário buscando algumas experiências contemporâneas que redimensionem a relevância temática.

Palavras-chave: documentário, tema, experimentação

Apesar do documentário brasileiro atual ainda dar grande ênfase à explanação de temáticas urgentes da realidade, algumas iniciativas veem priorizando descobrir diferentes formas de abordagem, experimentar a linguagem ou discutir assuntos aparentemente banais. A proposta desta comunicação é, portanto, fazer um breve panorama sobre o papel do tema no documentário buscando algumas experiências contemporâneas que redimensionem a relevância temática.

Tradicionalmente no documentário, o tema é a força motriz do filme, o mecanismo que leva-o adiante, dando um tom e a emoção. O tema é algo “invisível” que ganha corpo no documentário através de representações visuais e sonoras. Em geral, os temas derivam das experiências específicas e, ao mesmo tempo, as aglutinam em experiências maiores. Ao conectar imagens, sons, histórias, pessoas, sejam próximos ou distantes, permite fazê-los ecoar para além de suas particularidades. Se por um lado, o tema é um elemento que pode estabelecer correspondências e unir as diferenças e as especificidades, por outro lado, corre o risco de reduzi-las à homogeneidade, funcionando como uma espécie de molde.

A importância do tema remonta às origens da tradição documental. Crente no poder

¹ Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. arosamarques@uol.com.br.

verista da imagem, o produtor e teórico inglês John Grierson, dizia que o documentário nada mais exige do que transportar para a tela, por qualquer meio, as preocupações de nosso tempo, tocando a imaginação através do maior número possível de detalhes.

Esses princípios norteadores definiram quais seriam os temas relevantes para o documentário e a função retórica que o gênero assumiu na maior parte de sua produção. Para se legitimar, o documentário priorizou questões importantes do ponto de vista social, político e histórico, mas que tivessem também um teor de debate ou contestação. O mundo e as práticas sociais são um campo polêmico onde milhares de ponto de vistas competem em busca de adesão. O documentário se oferece, portanto, como um elemento capaz de influenciar sobre esta arena de discussões. Para ser persuasivo, o documentário demandaria também uma postura objetiva diante do seu objeto, através de uma exposição lógica e racional.

Desta maneira, por muito tempo os realizadores ficaram imbuídos de um sentimento de responsabilidade social, o que muitas vezes, serviu para justificar o falseamento das relações do cineasta com a obra e suas potencialidades expressivas. Além disso, criou-se por conta desta orientação fundante do gênero, uma distinção e hierarquia do conteúdo sobre a forma. Ray Ruby dizia: “a preocupação com a forma e a estrutura não costuma prevalecer nos documentários: não conheço nenhum documentarista que deliberadamente escolha assuntos desinteressantes e triviais para poder concentrar-se no significado dos elementos formais e estruturais do documentário”.

No Brasil, até os anos 70, a relevância do tema influenciou bastante a produção documental em detrimento do desenvolvimento de novas linguagens e modos de abordagem ou ainda de uma reflexão sobre as formas de construção das representações documentais.

Conforme Alexandre Figueroa e Sérgio Dantas, na década de 30, os filmes financiados pelo Estado brasileiro através do Ince – Instituto Nacional de Cinema Educativo - abordavam principalmente a exuberância da natureza brasileira, os personagens e momentos históricos nacionais e temas de cunho científico. A partir de 1947, os principais assuntos eram a música e o mundo rural dentro de uma orientação voltada para uma “ rearticulação da tradição e da construção da identidade nacional”. Em geral, os filmes buscavam uma explanação sobre o tema com o objetivo de educar o espectador.

A partir da década de 60, cineastas independentes e imbuídos de uma alta consciência histórica, política e social mudam o foco do documentário ao voltar suas câmeras e microfones para a experiência do outro de classe. Os migrantes nordestinos, os trabalhadores, os excluídos, os problemas urbanos, a cultura popular são os principais temas dos filmes desse grupo. Questões que não sejam do interesse coletivo e que não demonstrem um engajamento social e político são excluídas.

A necessidade de iluminar e mobilizar as pessoas e transformar a realidade social determina o tratamento destes assuntos. Assim, os filmes partiam de uma abordagem generalizante dos temas, com uma linha narrativa lógica e linear, onde a experiência do outro era tomada como uma prova da argumentação sociológica assentada também pelo texto em *voz over* e pelas imagens que representavam e comprovavam as questões discutidas. Os aspectos formais estavam subordinados à necessidade de explanação do tema e persuasão do discurso.

Em relação a esta forma de fazer documental, alguns realizadores se contrapunham, a exemplo de Arthur Omar. Omar critica, entre outras coisas, a postura herdada desde Grierson de colher os temas já dados pela realidade.

Em seus escritos teóricos e algumas de suas obras, Omar advoga por uma espécie de anti-documentário, que se “relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O anti-documentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se num combinação livre de seus elementos”. Um desses objetos em aberto defendidos por Omar foi o seu filme *Congo* (1972).

O que a princípio pode parecer uma representação sobre a congada, sugerida pelo próprio título do filme, é na verdade uma colagem de diversas informações sobre o tema através de uma série de palavras escritas, fotos, desenhos, tela branca, tela preta e não usadas de forma narrativa unívoca, oferecendo ao espectador múltiplas possibilidades de leitura e de produção de significados. Ao invés de uma negação total do tema, o autor se coloca contra a possibilidade de conhecê-lo através de uma mera representação. Conforme Silvio Da-Rin, “o que ele nos dá são fragmentos do conhecimento cultural acumulado sobre o objeto-congada, ou antes, diversas modalidades de construção deste objeto segundo as diferentes disciplinas e linguagens que deles se apropriam tematicamente: a pesquisa folclórica, a música, a fotografia” .

A problematização da representação documental que marca a obra de Omar, teve continuidade em algumas experiências dos anos 80, mas com diferentes estratégias e efeitos, a exemplo do trabalho desenvolvido por Jorge Furtado. O cineasta irá questionar algumas das convenções estabelecidas pela tradição, entre elas o de relevância temática. Em “Esta não é a sua vida”, o filme trata de um personagem comum, banal, que nada de extraordinário fez para merecer um documentário, nem é especialista em algum assunto e muito menos é exemplo típico que comprove alguma tese.

De uma forma geral, a produção documentária contemporânea mantém uma continuidade com as escolhas temáticas do cinema moderno ao eleger assuntos que representam o Brasil em seus aspectos culturais e simbólicos (folclore, religião, tradições, etc.) e socioeconômicos (segmentos excluídos, diferenças sociais).

No entanto, transformações que revolucionam os modos de ver e saber desde àquela época também vem impactando os modos de fazer documentais especialmente no que tange à abordagem destes temas, através da redução de escala e a particularização do enfoque, valorizando-se a subjetividade e a expressão individual. De uma maneira mais frequente, a escolha do tema não precisa ser previamente determinada, como nos filmes que dependem de um dispositivo de filmagem ou da interação/vivência do realizador com determinada situação para que o tema surja e seja desenvolvido. Assim, observa-se uma experimentação que vêm deslocando o funcionamento do tema dentro dos filmes que redimensiona o seu papel.

Interessante notar que os programas de fomento à produção também começam a relativizar a hierarquia temática. Em seu manual de elaboração de projetos, o DOCTV determina que se crie a proposta do documentário descrevendo-se a idéia do projeto que deve conter uma visão original sobre os fenômenos abordados, o que não se trata de detalhar o tema ou sua importância. A originalidade pode vir da abordagem, da forma ou da estrutura do filme.

O redimensionamento do papel temático pode ser encontrado mesmo em filmes que embora partam de um assunto concreto, buscam tratá-lo de um modo menos lógico e explicativo, lançando mão de uma experimentação da linguagem e de um esforço em abordar a experiência do outro de uma maneira mais plástica e sensorial.

Um exemplo disso é *Aboio*, filme de Marília Rocha, que fala sobre o canto dos vaqueiros. Há aí um diálogo com uma diretriz clássica do documentário nacional que é a preservação de nossas tradições. Por outro lado, o tratamento do tema e a estrutura não linear do filme demonstram diferenças em relação ao passado.

Poderíamos encontrar um paralelo temático em *Vaquejada*, curta de Paulo Gil Soares feito em 1970, que também trata de uma prática cultural do vaqueiro. Mas este filme tem uma lógica de exposição bem mais linear e descritiva. Logo na abertura, uma voz *over* define o assunto do filme e onde o evento acontece. O tratamento segue uma ordem crescente de emoção partindo de informações explicativas e finalizando com um tom mais impactante quando sintetiza-se em uma frase, dita em *off*, sobre a relação deste evento com o sujeito que o pratica: “A vaquejada é o grande momento da vida do vaqueiro. O vaqueiro na vaquejada se torna mais importante como personagem do que é como pessoa”.

Em *Aboio* também, após a abertura do filme, uma entrevista nos introduz ao tema. O transporte do gado, antes feito pelos vaqueiros, hoje em dia é motorizado, provocando a extinção não apenas de um serviço, mas de uma cultura. Mas ao invés de se aprofundar nos fatores sociais e econômicos que levaram a isso, o filme procura nos aproximar de um modo poético e sensorial da figura do vaqueiro e nos levar ao encontro do seu universo cultural e ambiental: como é e como era a vida do vaqueiro? Que experiências deste trabalho lhes deixaram marcas? Quem lhes ensinou o ofício? Que relação eles têm com o trabalho, com o boi e com a natureza? Por que cantam?

Através de ensaios imagéticos-sonoros e de algumas falas que observamos as experiências dessas pessoas. Muitas vezes, elas não trazem informações tão precisas, mas contam suas histórias, lembranças e sentimentos. A maior parte do tempo, as falas não seguem uma linha discursiva contínua. Ao evitar criar blocos temáticos que poderiam transformar histórias particulares em generalizações, o filme busca valorizar a experiência individual. Observamos que a expressão corporal e verbal dos vaqueiros também são assunto do filme. Os gestos, ritmos e modulações das palavras ganham destaque, seja pelo recorte da câmera que focaliza partes do corpo dos vaqueiros, seja pelo uso frequente da fala em desconexão com a imagem ou pela pontuação da narrativa com recursos sonoros ou visuais. Há uma cena, por exemplo, no qual imagens de um vaqueiro cantando o aboio é alternada com imagens do fogo. O crepitar do fogo parece vibrar seguindo a mesma modulação do canto. No caso de *Aboio*, a experimentação de

linguagem não é um mero floreio estilístico, ele deriva do próprio assunto do filme. Tema e forma vão assim se fecundando.

Imagens deste real desfiguram-se em texturas, cores e formas que, muitas vezes, tentam interagir com uma história contada ou uma sensação vivida: como as imagens em velocidade alterada que avançam sobre o mato e encontram com um vaqueiro em seu cavalo após um dos entrevistados dizer que os bois atendem pelo nome. Assim, existe um diálogo entre a fala do outro e a enunciação filmica que se faz não através da explicação sobre a experiência do outro, mas com a tentativa de capturá-las através da livre interpretação com imagens/sons.

Mas se esse recurso serve para corporificar uma vivência, o filme surpreende quando em algumas vezes as imagens narram/mostram algo que não se relaciona diretamente com o assunto abordado, como no momento em que alguém conta sobre um ataque de um boi à uma mulher grávida que se defende com um punhal acompanhado por imagens de uma mulher depenando uma galinha. A dissonância entre imagem e som pode gerar múltiplos sentidos e desafiar uma interpretação lógica da história por parte do espectador. Cabe a ele, portanto, criar um sentido para a relação entre estes elementos.

A narrativa é pontuada por alguns dados geográficos e históricos, o que demonstra uma certa ligação com a tradição didática do documentário. É pela voz em *off* do músico Elomar que sabemos a origem ibérica do aboio. Em outro instante, a voz do cantor Lirinha reflete que não devemos olhar o passado com nostalgia “as coisas vão se transformando”, diz ele. São falas de quem conhece esta cultura, mas não é protagonista dela. De alguma maneira, essas vozes se assemelham à criticada “voz de Deus” dos documentários expositivos, pois emitem opiniões e demonstram um conhecimento mais erudito. No entanto, elas não estão ali para explicar a experiência vivida pelos vaqueiros e a não linearidade temática dessas falas diluem uma pretensão de superioridade dentro da narrativa.

A fragmentação e a não linearidade, a experimentação visual e sonora não impedem a construção de um argumento. Ao invés da denúncia sobre o desaparecimento de uma cultura, o filme nos apresenta de uma maneira plástica, sensorial, quase íntima como é este universo e nos faz aderir e desejar pela sobrevivência dele.

Entre outros modos distintos de lidar com o tema podemos pensar no chamado documentário de dispositivo. Neste caso, ao invés de pretender representar uma realidade pré-existente, o filme surge de um artifício que o diretor usa para gerar uma história, provocar uma situação ou criar uma questão. Um dos filmes mais comentados e analisados dentro desta vertente é *33*, de Kiko Goifman, no qual o cineasta de 33 anos e filho adotivo, estabelece como dispositivo 33 dias para encontrar sua mãe biológica.

Através de entrevistas, comentários e as próprias situações criadas e vividas pelo diretor/protagonista durante a busca, o filme toca em temas como a situação da mãe solteira no Brasil, relações familiares, adoção, identidade, relação do público/privado, entre outros. *33* marca também uma incursão do documentário aos temas pessoais ou autobiográficos, domínio distante do gênero que na maior parte das vezes priorizou um olhar para o outro ao invés de um olhar para si. Sem recorrer à uma estrutura expositiva e com pretensões de detalhamento, os temas são mais evocados do que explanados e aparecem de uma maneira fluida e fragmentária.

A relativização da importância temática se radicaliza em *Acidente*, de Caó Guimarães e Pablo Lobato. O filme parte de uma proposta de filmar cidades mineiras cujos nomes formam um poema. Vinte são selecionadas para este fim que vai inclusive estruturar o corpo do filme. Como observa Consuelo Lins, a princípio não há nenhum objetivo particular dos cineastas por um aspecto concreto da realidade: “É como se houvesse, antes de tudo, pairando no ar, uma questão imensa, questão de vida, em que os cineastas se perguntassem como se relacionar com o mundo diante de tantas possibilidades, de tantos filmes já feitos, de tantas imagens prontas, sem sucumbir nem ao caos nem aos clichês”.

Com durações variadas, cada cidade nos é apresentada em composições diversas: em *Entre Folhas* acompanhamos um dia num balcão da lanchonete de um velho; em *Caldas*, detalhes de um balneário; em *Passos*, registro de um engraxate importunado por uma senhora. O interesse da câmera e dos microfones voltam-se para os detalhes mais banais do cotidiano e as pequenas coisas do mundo que aqui ganham proporções inusitadas em sua duração e forma.

Diversos são os critérios de ligação entre os planos, muitas vezes são unidos por estabelecerem relações temporais, cromáticas ou gráficas. Se algum eixo temático pode ser vislumbrado para articular as diferentes cenas de cada cidade - como em *Ferros*,

onde se mostra brincadeiras infantis – é difícil definir um assunto que costure as diferentes cidades. Poderíamos dizer que o filme traça uma iconografia do cotidiano das cidades mineiras? A cidade de Tombos, por exemplo, com suas imagens de texturas e enquadramentos que desconfiguram os objetos, além de sons desconexos desafiam uma definição tão restrita e limitadora das diversas possibilidades de leitura que o dispositivo cria.

Costuradas como versos de um poema, as cidades resistem à uma aproximação entre si a partir de um critério narrativo ou discursivo. Assim, o espectador é convidado a perceber cada cidade individualmente, com suas imagens e sons que em alguns momentos fogem a um objetivo exclusivamente representativo.

Pensar estes filmes nos exige considerá-los para além do horizonte representacional porque a noção de representação pressupõe a realidade como objeto pré-existente e dotado de uma identidade definida cuja representação deve se adequar.

Desta maneira, como afirma Luiz Rezende Filho sobre os limites da noção de representação : “Não se coloca em questão se os objetos só ganham existência no processo de sua produção, nem se aquilo que usualmente chamamos de “realidade” é mesmo um objeto tão concreto e desprovido de virtualidades, cuja única dimensão é sua materialidade”.

Assim, o critério valorativo destes filmes não deve ser necessariamente a sua capacidade de adequação em representar questões do mundo histórico, do já acontecido, mas o de avaliar se o dispositivo foi capaz de gerar um encontro transformador com o mundo e com o outro. Desta forma, se *Acidente* demonstra uma certa despreocupação com os temas urgentes da realidade, seu valor é buscar alterar nosso olhar diante da beleza e do interesse que há ou do que pode haver no insignificante e banal do cotidiano e com isso estimular a ampliação das possibilidades temáticas do campo documental. O interessante de 33, por outro lado, não é tanto a evocação de temas de relevância social, mas a problematização da identidade de um sujeito diante da experiência a qual se submete. *Aboio* transforma o tratamento de um assunto concreto numa experiência sensorial através da interferência e combinação de imagens e sons.

BIBLIOGRAFIA:

- BRASIL, André. “Quando as palavras cantam, as imagens deliram”. Revista Cinética (www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm).
- BURCH, Noel. “Temas de não ficção”. In: Noel Burch. Práxis do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DA RIN, Silvio. Espelho partido, Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- EDUARDO, Cléber. “DOCTV: uma outra percepção do documentário na TV”, Revista Cinética (www.revistacinetica.com.br/doctv.htm).
- REZENDE FILHO, Luiz Augusto. “O uso da noção de representação na teoria do documentário”. In: Machado Jr, R; Soares, R; Araújo, L (orgs). Estudos de Cinema Socine VII. São Paulo: Annablume, 2006.
- LINS, Consuelo. “O filme dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo”, in Sobre fazer documentários. São Paulo, 2007.
- LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. Filmar o real. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- NICHOLS, Bill. “De que tratam os documentários?”. In Bill Nichols. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. Cinemais, n.08, Rio de Janeiro, 1997.
- WINSTON, Brian. Towards a post-griersonian documentary. In: _. Claiming the real: the documentary film revisited. London, BFI: 1995.

