

O antidocumentário provisoriamente - Arthur Omar

I.

Por vicissitudes que não cabe aqui explicar, a história do cinema é monolítica: em 80 anos, uma forma maior se impôs, formando um leito onde iria correr todo o resto. Essa forma é o filme narrativo de ficção, concretizado numa função social específica: o espetáculo. O filme documentário não tem uma história própria. A forma documentário é inteiramente tributária dessa vertente principal da história do cinema.

A partir da invenção da câmera de filmar, o cinema poderia ter sido utilizado para outros fins, técnicos e científicos, mas os grandes investimentos necessários à sua prática fixaram sua evolução dentro e uma única matriz, que é a de servir como um espetáculo público, recuperando e expandindo o teatro e o romance. Toda a linguagem do cinema se desenvolveu dentro dessa matriz, sem qualquer outra alternativa, desde os filmes didáticos até os publicitários, passando pela dita vanguarda cinematográfica, que nada mais fez que funcionar como margem necessária que delimita essa campo irresistível.

Frente a esse campo irresistível, não existe o filme documentário como linguagem autônoma, isto é, o documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar.

As conquistas formais do filme narrativo de ficção (criadas segundo a lógica interna desse tipo de filme, e que, em última análise, era a lógica que regia os problemas da adaptação do filme como mercadoria de grande consumo) foram sendo incorporadas aleatoriamente ao documentário, como procedimentos que vêm de fora, e se cristalizaram no que se pode ver hoje como uma fórmula acabada. Todas as tentativas de dar ao documentário uma independência estética (e ideológica) foram infrutíferas diante da presença avassaladora do filme de ficção.

Não queremos dizer que o documentário não exista. Mas o modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção, e, por conseguinte, não constitui uma opção real frente a ele.

Resumindo: na medida em que o cinema narrativo de ficção determina o cinema documentário, poderíamos dizer que o que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário reapresenta como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção real). A mística é a mesma: há um continuum fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente.

Essa apreensão é programada por um conjunto de instituições dentro da sociedade: os cinemas, as redes de distribuição, a crítica cinematográfica, as escolas de cinema, etc. Esses lugares materiais permitem que a massa de filmes produzidos anualmente circule, conferindo-lhes um papel a desempenhar muito específico, a sua função.

Retomemos o raciocínio, repisando: o cinema de ficção aperfeiçoou, com grande esforço, uma série de dispositivos estéticos visando a tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção.

O espectador sabe perfeitamente distinguir documentário de ficção, porém, a maneira dele se colocar frente ao conteúdo desses filme é idêntica nos dois casos, ou seja, dele se exige um mesmo tipo de esforço e trabalho, se exige que seja o mesmo tipo de espectador, ou melhor, um mero espectador.

Mas que filigrana é essa que unifica os dois tipos de filme? Simplesmente o ESPETÁCULO. Ambos se oferecem como espetáculo. A FUNÇÃO-ESPETÁCULO pressupõe um tipo de sujeito que o contempla, e é uma função objetivamente situada dentro de uma trama social, é uma instituição. O sujeito se transforma em sujeito de espetáculo quando é colhido pela rede de cinemas disponíveis. Essa instituição poderia não ter existido, ela tem uma história, onde se registram as vicissitudes e as motivações da sua formação.

Nela, como se apresenta hoje, o espectador se coloca frente ao documentário na passividade de um olho indiferente, e o objeto do documentário surge como qualquer outro objeto de documentário, ou melhor, como um simples objeto de documentário, perfeitamente intercambiável com outro objeto. Tudo pode ser objeto dessa vontade mística de documentar, numa corrente sem fim de filmes que se sucedem. Porque tudo pode ser dado como espetáculo. Esse o segredo do filme documentário (forçado por sua filiação com o cinema narrativo de ficção): dar o seu objeto como espetáculo.

Surge, no espectador interessado, a ilusão de conhecer. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exhibe. Essa ilusão se funda nas coisas que lhe são dadas a ver com evidência. A visão do objeto, que gratifica, desde que aceite a submissão à posição de espectador.

Mas que posição é essa? É a posição de afastamento máximo. De isolamento radical em relação ao que é mostrado. Situação paradoxal, porque o espectador justamente acredita que o documentário lhe permite o domínio máximo de um objeto, o conhecimento. Nesse jogo, uma dinâmica que se institui ao longo da história. Vejamos o que acontece.

Para haver um documentário, é preciso uma exterioridade do sujeito e do objeto. Cada qual de um lado da linha, sem se tocarem. Só se documenta aquilo de que não se participa. O documentário surge depois, numa situação, é o último intruso, trazendo a sua devassabilidade normativa.

Um objeto só se torna objeto de documentário, no momento em que o sujeito se reconhece isolado desse objeto. Uma vez isolado, surge a pretensão de conhecer, produzir um filme onde se processa o etéreo efeito de se estar sendo apresentado a um objeto, que pode ser um vaqueiro, uma feira de artesanato, a vida de um pintor, um período da literatura brasileira, um auto dramático popular, os acidentes de trânsito, uma greve, etc. Um documentário é isso, um estudo, uma abordagem exterior.

Nenhum documentário surgiria espontaneamente de seu objeto, nem serviria ao seu objeto como meio de se praticar. Um filme sobre o vaqueiro não é uma canção de vaqueiro, mas um discurso para quem não é vaqueiro. Sem essa exterioridade não se realizam as condições mínimas para haver documentário, e o documentário obriga que ela seja assumida, por mais próximo que seja o tema, na medida em que ela é a base da atitude documental.

A atitude documental é uma atitude entre outras atividades possíveis no tratamento de um tema. Este texto procura justamente levantar o problema de que novas atitudes talvez sejam mais produtivas hoje no Brasil do que simplesmente partir para o filme documentário generalizado sobre as nossas coisas e a nossa cultura, numa atitude de conservação e preservação que, na verdade, nada conserva e nada preserva, esquecendo que o fundamental é o filme como objeto produzido entrando num circuito cultural, o filme como gesto e ação, uma obra aqui e agora, com sua forma aqui e agora, o resultado concreto de uma decisão de filmar e dar forma a uma obra concreta, e não a repetição mecânica e infinita de conteúdos que estão do outro lado da linha, linha essa que sempre existirá enquanto persistir a atitude documental, a de mero repórter, sem formulação de um projeto de absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra e, em seguida, no setor em que essa obra vai circular. Em suma, sem um novo Método.

Expliquemos melhor. O cinema documentário é aliado e aprendiz da ciência social, e, como ela, nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação. A pretensão de ciência bombardeia os mínimos detalhes do documentário, geralmente uma “ciência” perpassada de empirismo, quando não grosseiro, ao menos, complacente.

Começa pelo repertório de temas, sempre encontrados numa repartição espontânea de temas que a sociedade fornece, já dados. Os temas estão ali, para serem colhidos. Não há um método de reflexão sobre o nível da realidade em que o documentário vai se situar.

E o processo de construção do filme também é semelhante, indo do particular ao geral, em linha reta e elementar. Como? Filmadas cenas concretas de uma situação, isto é, fotografada em sons e imagens, compõe-se um quadro generalizador que extrapola aquela situação para o seu conceito. Assim, por exemplo, temos flashes e entrevistas de uma dança popular acontecendo num certo momento (momento da história dessa dança); em seguida, a narração generaliza, com dados sociológicos, econômicos, etc.

Por vezes, surge a pretensão de um documentário crítico, com crítica dos fatos, onde mais se acentua esse círculo geral-particular. Sai-se do cinema com a poderosa sensação de ter visto um bom faroeste. Falta o método que transforme essa relação do filme com seu objeto real numa relação de fecundação.

Para o documentário apenas médio, acadêmico, existem duas soluções estéticas, uma à direita e outra à esquerda, embora ambas pela tangente.

Pela direita estética, temos a posição clássica progressista, com seu modelo inconsciente de documentário, que nunca vemos realizado integralmente nos filmes concretos, o que lhe permite exigir uma série de adicionais: o filme deve ser crítico, mas não apenas crítico, deve restituir uma situação em sua verdade interior, ser inteligente, moderno, conciso, e, se possível, conter um adicional de expressão onde uma personalidade de autor se marque como visão pessoal do mundo. A narração pedindo que seja atualizada em toda a sua essência. Para um particular bonito, um geral profundo, e assim por diante. Essa posição acredita num aperfeiçoamento sem fim de velhas fórmulas, através de deslizes laterais sucessivos, pequenos progressos, pequenas críticas sempre retomadas, que a cada novo filme perdem o valor, negações infinitesimais nunca atingindo o objetivo final.

A outra reação se ilude tanto como a primeira. Acredita numa ruptura impossível, como se fora da vertente principal, a narração fictícia, existisse alguma possibilidade radical. Crê numa história plural, dentro de um mundo estético unívoco. A radicalidade proposta pela chamada vanguarda experimental, na verdade, limita-se a bordejar o continente do filme clássico, fustigando-lhe os flancos.

O que ela faz, sob o projeto de livre invenção, não é mais que simples inversão dos artifícios cristalizados. Onde o filme tradicional mostra, ela não mostra. Onde ele é claro, ela se faz de obscura. Onde ele é lento, ela corta velozmente. Onde ele passa por alta, ela acentua. Onde ele evita, ela prolonga. Onde ele se emociona, ela desdramatiza. Onde ele sincroniza, ela defasa. Onde ele separa, ela superpõe. Onde ele classifica, ela atravanca. Onde ele enfatiza, ela esvazia. Onde ele continua, ela rompe. Onde ele avisa, ela irrompe. Onde ele enraíza, ela arranca. Onde ele narra, ela musica.

Apesar de se constituir num trabalho importante, essa série de inversões apenas dá continuidade ao ciclo da narração, seguindo palmo a palmo os seus elementos, integralmente fascinada por ela, uma vitória às avessas do cinema tradicional.

Todavia, linhas de força da novidade se encontram transversalmente nessas experiências e geralmente nunca são desenvolvidas uma vez lançadas. O cinema progride lentamente no meio desse desperdício formal. Em alguns filmes-chaves, a porta de uma saída foi rapidamente entrevista e logo perdida. Caberia hoje rever esses lampejos, que nunca passaram de poucos segundos dentro de um longo documentário, e procurar extrair deles uma teoria sistemática que orientasse uma nova prática.

Constatado um beco sem saída, uma inevitabilidade de se jogar com as formas existentes, pois fora delas não existe coisa alguma, seria preciso regrar metodicamente o trabalho de desarticulação da linguagem do documentário, ou melhor, de redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional, cuja fórmula não permite realizar certos tipos de pesquisa.

Sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos.

Tais sugestões estão, na verdade, presentes em muitos documentários brasileiros contemporâneos, encravadas em seus corpos, latentes, à espera de uma explicitação e um uso sistemático e agressivo.

II.

EXPERIMENTO CONGO

Vou falar de uma experiência com filme (CONGO), da qual continuo extraindo lições. CONGO se propunha como um simples momento inicial de uma pesquisa (ou melhor, um experimento, palavra mais nítida que experiência), mas, como não foi possível levá-la à frente, por questões financeiras, hoje me vejo obrigado a falar de CONGO como um momento terminal, como um resultado, um ponto de desembarque e desembocamento.

É assim que será tratado neste texto. O leitor deve ter em mente o caráter artificial e provisório dessa postura, adotada apenas com a finalidade de apressar a extração de lições e o

balanço do experimento. Uma questão de eficácia. Fazer CONGO render o máximo dentro do isolamento involuntário e inesperado a que o relegaram. Assim, onde eu digo ponto de chegada, leia-se ponto de partida.

1. O FILME DOCUMENTÁRIO E A CULTURA BRASILEIRA

UM FILME EM BRANCO

Vamos pensar, mergulhados diretamente no filme CONGO, pensar no fio mesmo da sua especificidade material, no flash das suas diferenças e modulações.

O filme, depois da apresentação dos créditos, isto é, da declinação participatória da equipe, mostra um letreiro, que eu chamaria de pivô:

Um filme em branco

Frase de caráter programático, encerra toda a plataforma estrutural do filme, rege-lhe a composição, explica a surpresa, e nos conduz à análise diferencial do documentário acadêmico e seus ecos no corpo do CONGO. É um filme em branco porque, no lugar onde o filme tradicional mostra, ele censura, o vazio surge na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa. Ele censura, compondo com palavras. Há poucas imagens cinematográficas no filme. A maioria de seus planos é composta de letreiros Uma torrente de letreiros.

A atitude central aqui é, inicialmente, a frustração. O espectador se coloca frente ao filme na passividade de um olho indiferente. A congada, auto dramático popular (folclore, no sentido rigoroso do termo) apareceria como tantos outros objetos de documentário, ou melhor, como um simples objeto de documentário, o que é muito pouco para qualquer objeto, haja vista a função do documentário na atual conjuntura. (Mas isto é o que queremos provar, sem precipitação.)

A Visão do objeto, o que gratifica, o prêmio pela espera, pela submissão à posição de espectador. Ver uma congada, por exemplo, um flash de algo que aconteceu, que é real e foi documentado. E surge uma teia de extrapolações para o conceito, a congada-em-geral que se combina com aquela congada-em-particular. É sempre assim um documentário funcionando. A mística de surpreender um momento do real, e extrair dali uma verdade maior. A mística da "fatia de vida", e, ao mesmo tempo, a mística do empirismo. Os que acreditam que o cinema é Tempo e Espaço.

Nenhum documentário sem empirismo viciando a simples proposição, pois um é o outro e vice-versa. E quanto mais certos documentários pretendem uma crítica dos fatos, mais se acentua, ou melhor, se radicaliza esse círculo geral-particular, jogo de espelhos, sem saída. Esse círculo, nós o conhecemos de uma certa ciência social, e seus dias não estão contados. E, como não estão contados, um filme que procura sair dos modelos vigentes não pode se pretender um modelo novo, mas uma experiência pautada em sua singularidade mais irreduzível.

Um filme não é o modelo de uma cinematografia. CONGO, por exemplo, não deveria ser analisado como um modelo contraposto a outro modelo, mas como um ponto fora do perímetro. E, quando se apresenta como filme em branco, exige que essas lacunas, o branco, seja explicitado integralmente como falta, como negativo, como um gesto concreto em relação a uma estrutura, a uma história do cinema vista como sincronismo.

(Outra questão seria essa da história do cinema: seu monolitismo, traduzido por questões muito simples, e sempre as mesmas, informando todo o seu percurso, de tal modo que, hoje, com a consciência de hoje, é possível se pensar uma ruptura com o cinema como um todo e não com simples aspectos. Por exemplo, Fellini e Murnau constituem uma mesma entidade cineástica produtora de filmes.)

NOÇÃO DE SUJEITO E OBJETO NO DOCUMENTÁRIO

Para haver um documentário, é preciso uma exterioridade do sujeito e objeto. Ou seja, só se documenta aquilo de que não se participa. Ou seja, ainda, um objeto só se torna objeto de documentário no momento em que o sujeito se reconhece exilado desse objeto. Surge então a pretensão de conhecê-lo, produzir um filme onde se processe um efeito, a película de um efeito no sujeito que o assiste, que é o de estar sendo apresentado ao objeto e estar tomando conhecimento de seus elementos.

Uma coisa é participar da congada, outra é estudá-la. O documentário é isso: estudar a congada. Nunca um documentário emergiria de dentro de seu objeto, não naturalmente, não espontaneamente. As canções da congada não documentam a congada, são elementos de uma prática, um momento, interiores. A exterioridade é condição necessária para o documentário. Sempre a exterioridade, algo novo que se instaura, uma distância programada, que se constrói com a ilusão que a tira de cena para torná-la possível.

Expliquemos essa ilusão. a ilusão de um domínio (poder) sobre o objeto. Eu, como espectador, acredito dominar pelo conhecimento o que o filme me exhibe. Eu conheço, eu estou sabendo. Mas essa ilusão (ou “sensação”) se instaura justamente porque, para nós, o objeto já está irremediavelmente perdido, e porque não somos parte dele, nem podemos inserir nossa

participação, um objeto morto, e, por conseguinte, o antônimo de objeto sob domínio. Domínio implica em relação viva, interação.

Assim, pode-se diferenciar dois mundos. O mundo da participação simplesmente, mundo de ação e gesto. E o mundo dado como espetáculo.

A FUNÇÃO-ESPETÁCULO

O cinema documentário, aliado e aprendiz da ciência social nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação. A função do espetáculo pressupõe um tipo de sujeito, seu suporte e condição de possibilidade. O modo como o sujeito entra nesse processo, que é mais uma instituição. O espetáculo é uma instituição social. O realismo é outra instituição social. Ambas de parentesco colante. Instituição social é aqui entendida em seu setor de função social, a posição que ela ocupa no corpo social.

Temos a massa de filmes circulando, temos os suportes materiais e econômicos onde esses filmes deslizam e temos a designação exata do papel que esses filmes, o cinema em geral, desempenham. Numa palavra, sua função social. Brecht sabe que a história do cinema poderia ter sido outra, se ele tivesse servido para outra coisa.

Citemos longamente um trecho de Brecht, no qual ele discute um problema semelhante ao nosso, embora a partir de uma abordagem um tanto diferente. Vale o trecho como sugestão reflexiva. Brecht ataca o uso artístico dado ao cinema, imaginando outros caminhos possíveis, que não tiveram vez devido à inserção social do cinema que a indústria determinou:

Para apreender a realidade com estes novos aparelhos, era preciso que ele fosse um verdadeiro artista ou simplesmente um amador de realidade, mas em hipótese alguma um amador de arte: ele se contenta, e é o mais fácil, com utilizá-los para fabricar “arte”, fabricar o conhecido, o seguro, a boa mercadoria. Ele conseguiu uma reputação de homem de bom gosto: um expert em arte, como se alguém pudesse ser um expert em arte sem ser um expert em realidade. E então o aparelho desempenha o papel de realidade, ao mesmo nível que a matéria.

Uma tal situação não permitiu aos aparelhos todas as possibilidades que lhes eram oferecidas no começo. Sem entrar na questão de saber se a sua tarefa principal era a de produzir esse fenômeno social que se chama arte, é certo que os aparelhos teriam podido igualmente se dedicar à produção dessa arte, se eles tivessem evitado produzir no começo coisas como essa “arte” tão antiga. De modo que, utilizado pela ciência, a medicina, a biologia, a estatística, etc, para fixar comportamentos visíveis ou mostrar processos simultâneos, o cinema teria aprendido, mais facilmente do que poderá vir a fazê-lo hoje, a fixar os comportamentos dos homens entre si. Aí está uma coisa bastante difícil e que só será atingida quando se designar ao cinema uma função precisa no seio das tarefas do conjunto da sociedade.

O que complica ainda mais a situação, é que, menos que nunca, a simples “reprodução da realidade” não diz nada de importante sobre essa realidade. Uma fotografia das usinas Krupp ou da AEG não nos informa nada sobre essas instituições. A realidade propriamente dita passou para o seu conteúdo funcional. A reificação das relações humanas, por exemplo, na fábrica, não permite mais restituí-las. É preciso, pois, efetivamente, “construir alguma coisa”, “alguma coisa artificial”, “posada”. A arte é pois necessária também; mas a velha noção de arte, aquela que parte da experiência, se tornou caduca. Pois aquele que só dá da realidade aquilo que dela pode ser vivido não reproduz a realidade. Há muito tempo que já não podemos mais vivê-la em sua totalidade. Aqueles que descrevem as associações obscuras, os sentimentos anônimos que ela produz, não a restituem tal qual ela é. Vocês não reconhecerão mais os frutos pelo seu gosto. Mas falando assim nos falamos de uma arte que tem uma função completamente diferente na vida social, uma função de restituição da realidade; e nós o fazemos para liberar as realizações da “arte”, tal como ela existe entre nós, de exigências que não decorrem da sua função.” (O processo do filme “A ópera dos três vinténs” – uma experiência, capítulo 2 da III parte.)

Poderia ter servido para outra coisa, dizíamos. Mas algo se cristalizou e é irremovível: essa função espetáculo, um monumento de história, um museu. esse espetáculo supõe um tipo de sujeito, o sujeito-da-“espetacularidade”, muito claramente circunscrito, porque poderia ser um outro tipo de sujeito, se ele operasse o material que recebe, ou melhor, com que entra em contato, se ele operasse de um outro modo, e desse a esse material uma utilidade diferente. Mas a utilidade é essa, que o espetáculo promova (graças à inércia da instituição, com seus lugares já marcados que pedem apenas preenchimentos).

Esse espetáculo é decorrência da caudal principal da história do cinema: o filme narrativo, privilegiado desde o início porque o mais lucrativo economicamente. Não existe uma escola documental autônoma, ou seja, uma linguagem própria (profundamente própria) do documentário.

Seu parto se deu no leito da ficção narrativa. O modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção. Em que pesem diferenças na percepção do tempo, espaço, graus de realidade e graus de identificação, a função-espetáculo fornece a mesma água, o mesmo pano de fundo. E, quando digo função-espetáculo, estou a quilômetros da psicologia ou da fenomenologia. Estou na História. (Mas, nota bene: não ainda no que ainda não é, nem talvez nunca venha a ser, uma ciência da História.)

Essa função-espetáculo, única que permite entender o filme, vem de fora, heterogênea ao cinema. É uma função de articulação do cinema com suas condições de possibilidade. Breve, a função-espetáculo é uma instituição social, algo que acontece na trama social, está presente, e é útil à sua maneira específica (como, também, por exemplo, o realismo, outra instituição, embora o realismo não seja parte do tema deste artigo). Poderia não existir, não é inerente ao

cinema como aparelhagem, mas é seu modo de aparecer, o seu lugar designado. Pode ser pegada e cheirada, porque é uma coisa.

A NOSTALGIA DO DOCUMENTÁRIO

Pois bem, retomando os fios lançados, diremos algo sobre a nostalgia. a inerência dessa nostalgia em qualquer documentário. Pois como não abordar com nostalgia algo que está irremediavelmente perdido, do outro lado da fronteira, algo que não é mais expressão imediata do nosso estar no mundo? Não somos parte do objeto, não podemos tomar parte dele, então, para abordá-lo, imersos na ilusão de recriá-lo como se fôssemos parte dele e como se tomássemos parte nele, só a nostalgia fornece a chave da atitude que preside o documentário, o tradicional, o que se fundou na esteira do filme narrativo, o filho da história do cinema. Essa nostalgia, que é também, ou originalmente, a da ciência social, a sensação de exílio que a ciência social gera nos seus cérebros mais objetivadores.

Um exemplo: os filmes da série Farkas são filmes tristes. Uma tristeza que está nas raízes do documentário, principalmente quando é um documentário que se esforça por chegar às raízes do seu objeto, superdocumentar no objeto a permanência das raízes, que é fugaz, num objeto em vias de desaparecimento. A série Farkas (nordeste, cultura popular, artesanato, campo) se volta sobre o que está em vias de desaparecimento. O que nunca foi nosso, classe média urbana, e nunca será, nem nosso, nem (jamais) visto outra vez, porque está em vias de desaparecimento. Lamento e documento, preservação dentro do choro, ou melhor, prolongar o objeto dentro do choro que chora por esse objeto (sempre o perdido).

Digamos, pois, não sem uma certa ironia: as raízes do documentário melhor se revelam no documentário sobre as raízes. E digamos ainda: todo documentário é obra de antiquário. Por mais atual e atuante que seja seu tema, o documentário é um passe de mágica que coloca seu objeto numa perspectiva, muito clara e circunscrita, a mesma que um antiquário tem à mão para se exercer como tal sobre sua matéria.

Um vaqueiro não é o autor de um documentário, nenhum documentário é a fala de um vaqueiro, por mais que se focalize o vaqueiro e se o faça falar. O problema é de emissão (e, em última instância, de omissão). Quem emite? E, quando se trata de cinema, é o advento de um intruso, um retardatário, o cinema acontecendo num ponto qualquer da história do seu objeto, sem ter sido gerado por ele, sem ocupar um papel no mundo do seu objeto, sem responder a uma demanda real.

O problema aqui não é apenas de um filme, ou de uma série de filmes, mas do cinema como um todo, todo o cinema que se faz num país, a história do cinema correndo paralela (ou encravada) à história da cultura. O problema é, pois, como planejar. Planejar o que será o

cinema como acontecimento. Para que deve ele ocorrer num dado momento. Programar o seu advento, o controle da sua incidência.

Isso escapa à noção de crítica de cinema, ou mesmo à de política cultural. Estamos num terreno onde finalmente as coisas podem ser tudo ou nada. Esta é a única postura em que o tudo ou nada se apresenta como hipótese verossímil. E só aqui. Não na chamada vanguarda artística, ou na reforma dos costumes.

2. NOÇÃO DE CULTURA BRASILEIRA

CULTURA NESTE ENSAIO

Vamos nos deter mais tarde neste ponto. Antes, uma palavra preliminar que nos devolva à problemática da cultura brasileira, o grande meio comum que nos banha e dá sentido às interrogações. E não só às interrogações, mas a cada ação, a cada gesto particular, a grande aferidora dos valores de acordo com a utilidade que os gestos e as palavras têm para ela.

A cultura brasileira, neste ensaio, é o Juízo Final. Chamá-la de apocalipse não seria trair seu (até certo ponto) conteúdo apocalíptico que, pouco a pouco, vai se desenhando, através de obras que procuram no apocalíptico uma autenticidade nacional que o desespero produtor lhes infundiu ao longo do processo. (Esta última frase, se longa e deslocada da homogeneidade do estilo vigente até agora, não trai o espírito deste ensaio, na medida em que aponta para sua face oculta da lua.)

O DOCUMENTÁRIO É UM OBJETO CULTURAL

Um filme é um objeto. Navega dentro da cultura, e esta lhe rege as entradas e saídas, as marés. (Donde se vê que a frase acima sobre a lua não é tão extemporânea neste ensaio, sendo que a lição é que tudo se interliga, e sendo que a lição do filme CONGO é que só o que interliga pode ser dito, mas não necessariamente de uma maneira interligada.)

Um objeto produzido por alguém, e palpável. Dentro de uma esfera, que é a subcultura que lhe dá origem. Antes de um exame sobre seus conteúdos, sabemos a banalidade e a obviedade de que um filme é um objeto cultural, logo, ligado às malhas de uma certa cultura. Todo documentário, por ser, antes de mais nada, um objeto cultural, tem, como questão fundamental de existência, não a cultura que serve de conteúdo para seu exercício, mas a existência como objeto dentro de uma cultura que lhe dá origem. Aí está a formulação do problema que levou CONGO a ser trabalhado.

CULTURA BRASILEIRA E REALIDADE BRASILEIRA

Prossigamos para terminar logo. Temos a realidade brasileira, do ponto de vista da cultura brasileira: dois elementos para uma dialética se operar. A cultura brasileira não é uma essência dada a priori, da qual as obras podem se afastar mais ou menos, segundo influências estrangeiras mais ou menos influentes. Também não é uma meta, um projeto pronto e acabado, frente ao qual as obras podem ser julgadas mais ou menos desviantes, mais ou menos eficazes para a realização desse projeto. Não é algo que dependa de uma consumação (nem implique em redenção, muito menos em ressurreição dos mortos). Não é algo místico.

Ninguém pode ser julgado, frente à cultura brasileira, de inocente ou culpado. (Esta afirmação não contradiz aquela feita alguns parágrafos acima de que a cultura brasileira é que julga, porque, aqui, os termos já estão sendo empregados num outro sentido, e, evidentemente, um sentido oposto, mas passemos adiante, pois não há tempo de completar as mediações.) Finalmente, ninguém pode ser o dono de um caminho verdadeiro, porque não há caminho verdadeiro.

Simplesmente, a cultura brasileira é o que se faz tentando chegar a uma cultura brasileira. Não é uma coisa, um ponto de chegada, mas simplesmente um processo, um movimento. A luta pela constituição da cultura brasileira já é a cultura brasileira. O que significa que não existem operações provisórias ou dispositivos transitórios. Essa luta visa, nada mais nada menos, que a sua continuação indefinida no tempo e no espaço. Embora não seja concebível sem mitos (ilusões) que garantam uma imagem-meta do resultado a ser atingido. Mitos que mudam, e mitos que, geralmente, dependem de certas obras-chaves, as obras que fornecem padrões, apontam caminhos e formulam possíveis.

A cada momento se faz um balanço. A produção inteira se encontra num ponto do seu desenvolvimento, e ali está a cultura. A cultura brasileira é um acontecimento dentro da cultura brasileira. Dezenas de caminhos possíveis se abrem a cada momento, e eles se relacionam através da luta, que é luta pelo poder, e lutam sempre empregando a força. A cultura brasileira é um tabuleiro de posições, posições relativas, umas forçando a morte das outras. Não há verdade absoluta, mas pronunciamentos visando deslocar as posições em conflito. A verdade está nesse processo, que, como fato, é a cultura brasileira, nada mais.

Mas de qualquer modo, há uma interligação entre cultura brasileira e realidade brasileira (a história e tudo o que ocorre nos diversos níveis da estrutura social). Essa interligação é uma condição mínima e indispensável, presidindo a qualquer problemática.

Até aí, nada de novo, e relativamente banal. A menos que você feche os olhos e respire fundo, quando surpresas podem ocorrer, pois o paralelismo desses dois termos entra e sai do senso

comum com acentos muito diversos segundo o ano. E o problema, se não é espinhoso, pelo menos sua complexidade vem garantindo sua não-resolução até hoje.

3. O DOCUMENTÁRIO CULTURAL

APREENDER E APRENDER

Do ponto de vista das necessidades específicas da cultura brasileira, temos dois gumes:

A) A questão de apreender nossa realidade (concedamos a esse verbo toda sua euforia empirista e irrefletida, é um homem comum quem fala, querendo apreender mais realidade). Conhecer aspectos, levantar dados, recensear, restaurar, salvar, conservar, estudar. O país está virgem nesse ponto, uma questão de ciência social, tarefa objetiva e ponto pacífico.

B) (Menos evidente, maior dose de mal entendidos) Colocar essa realidade percebida no item A em funcionamento dentro da obra, como força propulsora e geradora de formas. (Atenção, quando digo “formas”, não estou tratando do conteúdo nacional, que, se bem que desejável, fica para um outro ensaio.)

O item A se referia a apreender, o item B se refere a aprender. Aprender transformando, é o problema da doação de uma forma, a que se constrói para caracterizar um gênero e uma cultura. O item B se pensa através do item A.

Assim, devemos nos colocar do ponto de vista da cultura brasileira como processo, e, mais ainda, como urgência (a realidade foge, escapa das mãos, as formas desaparecem, sempre o tempo presente desfazendo o que ofereceu) perguntando se a forma documentário é a forma mais adequada de colocar essa realidade em funcionamento dentro da obra, como propulsora e geradora de formas.

Há algo de grave aqui. Sempre que se ergue um gesto documental, há um destino em jogo a cada decisão tomada, e uma catástrofe possível. A catástrofe de refrear, de realizar com os motores ligados no mínimo.

AS PERGUNTAS POR TRÁS DA CULTURA

Mas o que é grave? Ou melhor, qual a questão sempre presente, implícita ou explicitamente, na decisão de documentar a realidade brasileira?

Simples, um fato quase óbvio: o filme é uma obra. Antes de mais nada, o filme é um elemento da cultura. Reage com e sob os outros elementos. Ele é a própria cultura sendo praticada, agindo. A cultura em ação, como um romance, uma música. Isso não chega a ser uma grande descoberta, e seria óbvio se o filme não se pretendesse tão transparente, tão neutro, tão inconscientemente voltado para fora de si, esquecendo-se como gesto e como instauração de um fato num contexto.

A questão de como documentar a realidade brasileira já é uma questão cultural. Ou seja, a questão de como deve ser a nossa cultura. O filme, cada filme concreto, surge como um elemento dessa cultura, uma proposta de solução para os impasses no desenvolvimento dessa cultura. A todo momento surgem os impasses. Toda obra surge numa trama de impasses e se relaciona com eles positiva ou negativamente, num sentido progressista ou retrógrado. Toda obra é sempre uma tomada de posição frente a uma configuração dada. Assim, toda obra, quer queira, quer não, se apresenta como solução para os problemas do momento da sua própria cultura, pelo simples fato de surgir num momento em que existem perguntas no ar. Essas perguntas podem não ser formuladas nunca. Uma época pode recalcar suas perguntas, pode substituir suas perguntas verdadeiras. Mas as perguntas existem, e formam uma demanda, uma exigência que paira no ar, à espera de captação. Geralmente essas perguntas são percebidas concretamente apenas quando uma obra vem respondê-las. Geralmente é a obra como resposta que cria ou formula a pergunta a que veio responder.

Pouco importa. Hoje existem perguntas, exigências no ar. E há uma luta na terra pela interpretação justa dessas perguntas. CONGO é uma resposta. Cria em sua esteira as perguntas a que veio responder.

Nem sempre, uma pergunta é respondida ou mesmo conscientizada. Muitas obras surgem respondendo a perguntas que sempre ignorarão. Certas culturas inteiras ignoram as suas próprias perguntas. O importante são as respostas, e o conjunto das obras forma um conjunto de propostas. Algumas permanecem, por inércia, gerando infinidade de outras obras secundárias. Outras, embora justas, são tragadas sem mesmo terem tido tempo de botarem as manguinhas de fora.

Assim, é válido perguntar a todo filme a que pergunta ele está respondendo. E é mais válido ainda perguntar a um filme se a pergunta dele é a pergunta real pairando no ar.

(Muitos filmes ditos de vanguarda são frutos de um equívoco. Eu gostaria de discutir aqui o conceito de vanguarda artística, mas não é o caso, por hora. Provavelmente, toda vanguarda artística, pelo simples fato de se propor como vanguarda, já é equivocada, porque identificou no ar a pergunta errada.)

A DECISÃO DE DOCUMENTAR

Quando alguém vai documentar, está bulindo numa caixa de marimbondos. Não pelo tema que escolheu, mas porque decidiu que seu gesto, que seu objeto novo depositado em circulação na cultura, seria do tipo documentário e não outro tipo qualquer disponível ou por inventar. A forma-do-documentário faz parte da cultura que documenta e não da cultura (ou do momento) documentada.

Estamos falando do documentário sobre assunto cultural, mas isso serve para qualquer tipo de documentário. A essência do documentário se manifesta em todos os seus tipos, só que o documentário sobre assunto cultural nos fornece uma perfeição circular facilitando o isolamento do sujeito-do-documentário e do objeto-do-documentário. (Atenção: sujeito e objeto aqui não são categorias epistemológicas, mas apenas duas posições.)

Então, perguntar como pode o cinema documentar a cultura brasileira é perguntar como vai ser a cultura brasileira. Porque esses filmes, do modo como forem feitos, seus resultados, entrarão dentro do círculo da cultura e comporão a realidade do seu setor cinema. Numa cultura nova como a nossa, em que a questão, a pergunta no ar, a pergunta dominante é a da construção dessa cultura, a sua fisionomia futura, pensar a forma do documentário é uma coisa de muita responsabilidade, porque se estará decidindo sobre os limites específicos com que certos aspectos culturais vão ser reelaborados e encarados e consumidos dentro dessa cultura. Além disso, outro problema, se estará decidindo a forma dos filmes que vão compor essa cultura.

TUDO ESTÁ POR SE FAZER

Porque tudo está por se fazer. A cultura dita superior ou erudita ou complexa ou maturada ou cultura desenvolvida, a arte, a literatura, o cinema, etc., isto é, a cultura brasileira ainda por construir, como expressão ou funcionamento de uma nacionalidade independente, precisa se alimentar, ao menos estrategicamente ou provisoriamente, de dados populares, de folclore, de tradição, de história, porque aí está um espaço reconhecível de enraizamento, de balizamento, de reconhecimento.

Existem muitas maneiras desses elementos entrarem em sua esfera de atração (ou melhor, em seu perímetro urbano). Muitas vezes, um elemento de cultura popular se transforma em objeto da cultura erudita pelo que restou de um filme documentário, ou de um relato etnográfico, ou de palavras descritivas de algum livro. Nossos grandes romances regionalistas foram compostos com base menos na pesquisa direta do autor que na permanência paciente em bibliotecas. Exemplo clássico: *A Amazônia Misteriosa*, de Gastão Cruis, típica selva de gabinete.

Assim, um filme documentário, ao escolher seu objeto, é responsável pelo modo com que esse objeto poderá agir sobre a cultura, isto é, como esse objeto poderá se transformar em meio de produção para outras obras. Toda obra é a transformação de outras obras, que se inscrevem anonimamente no seu corpo. É uma leitura de outras obras, e, ao mesmo tempo, dá a sua novidade como leitura para que outras obras se ramifiquem. Essa possibilidade de dar-se a leitura envolve moral, a responsabilidade de pensar-se como estrategicamente situado para desferir um golpe, o melhor deles.

A moral é uma questão do melhor golpe. Um documentário, no momento de sua realização, vive sob a dúvida: será o documentário o melhor dos golpes possíveis naquele momento? Será o documentário a melhor maneira, por exemplo, de remeter em circulação na esfera da cultura erudita (aquela onde o cinema circula) elementos da cultura popular? Será o melhor uso desses momentos, será o modo mais eficaz e mais produtivo de manipular esses dados?

Estamos sempre às voltas com esse contato de cultura brasileira com realidade brasileira. O contato, ninguém discute se é necessário. É necessário, eis nosso pressuposto. Mas como realizar um contato de efeito radical, um que nos traga o máximo? Será o documentário? Uma forma tão específica, tão datada, tão limitada dentro da história? Será que documentar (ou seja, aplicar as leis do documentário, as regras do gênero, se conformar com os limites do modo de aparição do objeto no seu corpo, modo esse, como já foi dito, determinado pelo filme narrativo de ficção, este uma resposta aos problemas do lucro das grandes companhias) é capaz de desmontar um objeto e remontá-lo de modo a nos iluminar dentro de uma conjuntura? Será que oferecer um objeto em espetáculo é capaz de descobrir nesse objeto o que é aproveitável e o que é lição, separando do superado e do inútil? Essa partilha é que é o problema.

A FUNÇÃO DO REAL NO CINEMA

Tomaremos o documentário sobre assuntos culturais, que corresponde a um movimento de preservação e defesa (do folclore, das tradições, em releituras necessárias e permanentemente renovadas), como um nódulo estratégico. Ele pode influir nos rumos dessa cultura, porque geralmente se constitui na forma de apreensão única desse passado, e, nessa forma, repetimos, se marca o limite de atuação do objeto focalizado, e, mais ainda, repetimos, vai marcar a importância que esse objeto vai ter para nós, vai determinar sua utilidade, ou seja, repetimos, sua capacidade de se transformar em meio de produção para novos objetos culturais.

Assim, a questão preliminar é ir determinando sempre a função do cinema dentro do real. O que nós queremos que o cinema seja e exerça. Em seguida, isso permite que nós estruturemos uma linguagem capaz de manipular os dados dessa realidade dentro de nossos objetivos, para que ela seja exercida mais eficazmente.

Assim, um filme é sempre um meio. Mas qual é o fim desse meio? O fim é aquilo que o filme vai ser quando crescer. No sentido pleno de existência. Podemos resumir numa fórmula: a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real. As resoluções são concomitantes, há uma dialética em trânsito entre elas, mas aquela questão está subordinada a esta. Esta é o ponto de partida de qualquer pergunta que se queira fundada, de qualquer pergunta que não se desconheça, que se queira rigorosa.

O erro dos discursos sobre cinema até hoje foi a impossibilidade de situar o domínio da linguagem no seu devido lugar. Foi não saber percorrer o caminho que leva até a linguagem, querendo atingi-la instantaneamente.

4. CONCLUSÃO

Seremos breves nesta conclusão. O balanço é pequeno. Chegamos à fórmula de que o real dentro do cinema só pode ser resolvido pelo que o cinema é dentro do real.

A função do cinema determina como o real vai aparecer dentro dele. A função do cinema no real explica as estruturas formais do cinema. Então o documentário precisa ser repensado, ou seja, ele não é a priori o modo mais imediato de traduzir o real no cinema, mas o tipo de real que aparece no documentário depende do tipo de função que o documentário como gênero vem desempenhando até hoje.

Do que se depreende: luta-se necessariamente sempre em duas frentes. E, por isso mesmo: não existe apenas um, mas dois reais.

Essas questões estão presentes a cada novo documentário que se realiza. Seria o caso de se perguntar o que nós queremos ao fazer um filme e testar se o documentário, como estrutura produtora de efeitos significantes, corresponde a essa intenção. Nossa posição é que existem outras formas de tratar a realidade, e mesmo de tratar o fotográfico, o qual extravasa o mero domínio do documentário. Outras formas seriam mais pertinentes dentro de uma conjuntura como a brasileira.

Com a análise concreta do filme CONGO, num próximo trabalho, tornaremos concretas as conclusões abstratas deste estudo.

O antidocumentário, provisoriamente (1972) foi originalmente publicado no Caderno Comunicação do Jornal do Brasil. Posteriormente, foi publicado na revista Vozes nº 6, ano 72,

1978, p. 405-418, e, mais recentemente, na revista Cinemais nº 8, novembro/dezembro de 1997, p. 179-203.

Fonte: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html