

# CONCEITO DE DRAMATURGIA NATURAL

Sérgio Santeiro

Este trabalho do cineasta e professor Sérgio Santeiro, originalmente apresentado numa mesa redonda sobre *Cinema e Ciências Sociais*, no Rio de Janeiro, desenvolve uma teoria nova a respeito de um gênero cinematográfico de particular fertilidade no Brasil, o documentário. Conhecido, praticamente, apenas entre os sócios da Associação Brasileira de Documentaristas, o texto é aqui publicado pela primeira vez.

**A** presente comunicação procura elaborar, de forma ainda não definitiva, a aplicação do conceito de *dramaturgia natural* como possibilidade de superação relativa da subjetividade no documentário cinematográfico. Chamo *dramaturgia natural* ao fenômeno tornado mais evidente com a adoção pelo cinema do som direto — gravação simultânea do som e da imagem permitindo que os retratados se expressem também pela própria voz — e não a do cineasta — e mais, que essa expressão apareça integrada e mutuamente comentada, o som criticando a imagem e vice-versa.

Com efeito, o documentário tradicional era constituído de uma série de imagens mudas, geralmente colhidas ao vivo, a que, depois de selecionadas e ordenadas, era sobreposto um comentário na voz de um locutor que nada mais é que uma *persona* do cineas-

ta. A narração tinha, neste caso, a função principal de identificar as cenas, explicando-as e formando um conjunto adequado à expressão do que o cineasta julga relevante indicar, de vez que as imagens mudas possuem uma carga elucidativa bastante limitada.

É escusado dizer que esse processo de *fazer falar* as imagens na verdade só serve para o cineasta se *fazer ouvir*. O efeito Koulechov<sup>(1)</sup> permitiu mostrar como a sucessão de imagens consegue transformar o sentido de sua totalidade. Assim também alguns apANHADORES de imagens descobriram, na prática, como a narração determina o sentido da imagem.

A transformação imposta pelo som direto faz-se nítida na medida em que o complexo de imagens sonoras, ao contrário das imagens mudas de antes, constitui uma unidade já autônoma e dotada de significado pleno. Em consequência, podemos ter a atenção despertada para vários fenômenos

ou aspectos que não estão exclusivamente submetidos ao que o cineasta quer ressaltar.

É claro que a simples adoção da novidade não basta para garantir a objetividade ao relato; o que temos é mais um acréscimo na impressão de realidade, estudada por Christian Metz<sup>(2)</sup>.

Devendo sua existência a um artifício de ótica que, além da fotografia, permite sugerir o movimento, a *magia* do cinema repousa no acréscimo da impressão de realidade, e que nos concede a graça de podermos assistir à realidade quando a verdade é que a sofremos. O interesse na fidelidade cada vez maior da representação da realidade tem servido de eixo à evolução do cinema, notadamente em sua caracterização técnica: som, cores, dimensões, requisitos que garantem a existência física da impressão de realidade e a permanência de sua eficácia junto aos assistentes. O som direto é mais um passo na direção acima



Visão de Juazeiro, de Eduardo Escorel.

indicada, com o intuito de aprimorar a fidelidade da reprodução.

O que temos sublinhado é que o registro sonoro altera a natureza da expressão que passa a se manifestar através de unidades com autonomia própria, mas que ainda podem ser e são manipuladas pela ordenação e seleção do material registrado, ou ainda pela escolha de temas, situações, problemas e pessoas a serem fixados.

No entanto, é inequívoca a possibilidade aberta pelo som direto como registro de informações explícitas e latentes, normalmente perdidas mesmo pelo mais atento dos observadores. A importância que atribuímos neste particular deriva do fato de a gravação, ela mesma, ser anti-seletiva, anotando toda a expressão sonora contida na tela e não exclusivamente o que é percebido pelo autor. Mais do que isto, o registro obedece a uma organização que é própria do depoente, nem prevista e nem desejada pelo filme, que antecede à

escolha e permanece mesmo com a seleção posterior, a menos que a gravação seja completamente desfigurada, o que ainda neste caso ficará patente.

Finalmente, ao reproduzirmos não só a situação fotográfica dos fenômenos abordados, mas, sobretudo, a fala e os sons focalizados, ruídos naturais e comentários dos circunstantes, é que se pode alcançar um conjunto de expressão autônoma, em que podemos ver as manifestações conscientes e as inconscientes, certamente mais reveladoras que a mera imagem.

Ocorre, então, com o documentário, algo que o reaproxima do drama, ou filme de ficção. A encenação que, no drama, organiza a expressão do comportamento dos atores frente à câmera, como forma de veiculação da narrativa, é adotada pelo documentário com a diferença de que, neste, a encenação não se coloca em referência a um modelo estético e sim a um

modelo social mais amplo que é diretamente plasmado pelas condições sociais de vida dos depoentes.

A maneira do entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador e entrevistado, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural.

A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa a passar, ao invés do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social que é o modo pelo qual assu-

me a realidade social na qualidade de sujeito. Na dramaturgia natural, as suas ações banais do cotidiano são feitas demonstrativas ou exemplares de sua visão do mundo. O que se deu pela contingência de inúmeros fatores e circunstâncias ganha uma dimensão dramática, mediatizada pela consciência do ator que, primeiro, foi sujeito de uma experiência vivida, e é agora sujeito de uma memória *re-vivida*, passível de seleção e crítica que a faça digna do papel que o sujeito atribui a si mesmo.

A perspectiva de análise visualizada com o estudo da dramaturgia natural surge mais nítida com a crise da representação que tanto pode ocorrer pelo despreparo cênico do ator, como pela interferência da realidade sobre a cena. Trata-se de perceber a correção de seu desempenho, a propriedade dos recursos cênicos que utiliza, a alteração de seu comportamento face ao contracenante ou a sua capacidade de improvisação com o surgimento de situações inesperadas. Comportando-se como ator, o entrevistado é exposto, e tem consciência disto, a fazer o personagem evoluir em cena sem a devida maturação, e, nessa situação dinâmica, surge a necessidade de integrar coerentemente a personalidade tríplice que encarna: o sujeito real, o personagem dramático e o ator natural.

A primeira face desta personalidade sofre uma determinação social mais direta, plasmada que é no confronto cotidiano com a realidade mesma, e absorvendo todo o código de padrões sociais que regem a sociedade onde ocupa uma posição específica e con-

creta. A segunda face corresponde a uma idealização da anterior, e é produto de uma reflexão que seleciona e reveste suas características de fato à luz dos valores e normas éticas, socialmente determinadas, pelos quais se orienta na vida real. A terceira face é a atualização da anterior, em novo confronto com a realidade, já agora numa relação diversa em que a espontaneidade cede lugar à encenação.

#### A profecia fechada

Mestre na arte da representação natural, temos um exemplo extraído do filme *Visão de Juazeiro*, realizado por Eduardo Escorel em 1970, e que, por ocasião da grande romaria à nova estátua do padre Cícero, analisa a presença e a significação política do santo do Nordeste. Rigorosamente construído, reporta à ocupação da cidade pelos romeiros, em paralelo com cenas de arquivo que documentam a inauguração de um busto do padre Cícero ainda em vida. A impressão é de que se trata de cenas absolutamente idênticas, filmadas ao mesmo tempo, mas que de fato estão separadas por quase cinqüenta anos. O confronto de passado e presente choca pela mesmice do aparato oficial em torno do santo, os mesmos desfiles cívicos, mas certamente choca muito mais pela mesmice das condições de vida dos romeiros..

As diferenças fundamentais entre um e outro período são formuladas pela narração em duas observações de grande acuidade. A romaria, manifestação religiosa que, em princípio, constitui uma forma de comportamento de grande massa, começa a ser encampa-

da à sua maneira pela elite dominante, como oportunidade comercial e de demagogia política, a ponto de, hoje, o romeiro ser apenas um espectador inquieto, marginalizado de sua própria expressão. A segunda observação comenta a liderança exercida pelo padre Cícero, capaz de intensa mobilização social, relacionada aos principais fenômenos da vida nordestina e que, ao invés de geradora de ação, não passou de mais um mecanismo de controle que, mesmo depois da morte do líder, permanece vivo e atuante ainda como controle na memória dos fiéis.

Há neste filme uma entrevista com um velho beato, anunciador de uma profecia a ele transmitida em milagre por "um homem, homem muito alvo, olhos azuis, cabelos amarelos, roupa alva que encandeava". Inicialmente a figura descrita coincide com a imagem de Jesus Cristo, também referido mais tarde como um menino, sem que em nenhum momento o beato lhe desse o nome de Cristo. A profecia marcava o dia da volta do padrinho à Terra. A própria forma da narrativa, com o uso de uma linguagem altamente poética, lembra a de um contador de histórias já plenamente familiarizado com seu enredo, a ponto de repeti-lo, palavra por palavra, como se recitasse num tom, ao mesmo tempo desinteressante para ele, mas sugestivo para o ouvinte. Trata-se de um longo monólogo em que o beato narra o acontecido com ele sem interrupção ou interferência do entrevistador.

Chamo a atenção para o fato de que, sendo a narrativa sobre um acontecimento sobrenatural, o depoente tem absoluta consciên-



cia da inverossimilhança do que conta, a ponto de se reservar a exclusiva manipulação da parábola, e desviando o que há de inacreditável na história como um todo para um pequeno recurso narrativo. Ele próprio põe em dúvida, espontaneamente, a "mentira" do milagre ao se referir à data marcada para a volta do santo, e que é "três anos e meio após sua morte". Ora, três anos e meio já se passaram há muito tempo e nada aconteceu, portanto a profecia é mentirosa. Depois de breve pausa, em que se delicia com a ignorância do entrevistador em resolver o impasse, o narrador resolve o enigma, alertando que, na linguagem da profecia, três anos e meio equivalem a três períodos e meio de dez anos, sendo, então, trinta e cinco anos e não três anos e meio. "Os senhores compreendem quanto é três anos e meio nessa linguagem? Não sabe, não é? É trinta e cinco anos. Justamente é os três anos e meio, não é?". Observe-se ainda que o único risco à veracidade do relato, deslocado do conteúdo global para a fórmula três anos e meio é mais uma vez sublinhado pela não linearidade da forma três anos e meio, sendo cada período de dez anos. A não linearidade, com a intervenção da parcela meio, serve como uma espécie de teste da eficácia do código. Algo como se formulássemos o raciocínio: se é verdade que três anos e meio correspondem a trinta e cinco, isto é, assim como três correspondem a trinta, e meio corresponde a cinco (o que é verdade), então tudo o mais também pode ser questão de interpretação, de leitura correta da profecia, e não mera submissão à lógica profana.

A aparição em si, que é a maior carga de inverossímil da história, não constitui dúvida, pois pertence necessariamente ao universo do sobrenatural. A dúvida somente surge quando a narrativa se põe no campo da lógica profana, onde não há questão de fé. Guardada com este artifício lógico a coerência interna do relato, sua veracidade como um todo é, para o depoente, inquestionável.

#### Sagrado e profano

Um outro exemplo, desta vez apontando a crise na representação, pode ser indicado no filme de Geraldo Sarno, *Viva Cariri*, quando toda a encenação corre o risco de ser anulada. O filme dedica-se a observar uma situação de sobrevivência do misticismo religioso no quadro da região, em especial depois de tentativas abortadas de industrialização. Entrevistado um empresário local, em sua fábrica parada, é patente o desalento que o autor sublinha no tom de voz empregado, por sua vez ecoando levemente no vazio sonoro da fábrica, durante a exposição que faz pormenorizada, recitando os números de decretos e nomes de pessoas como a se mostrar profundo conhecedor da matéria, narrando os trâmites para a implantação da indústria, frustrados por falta de assistência do poder público.

Mas o que quero observar diz respeito a um outro momento do filme, quando é entrevistada uma velha beata, guardiã dos ex-votos. A entrevista tem lugar numa sala de milagres, dispostos à volta os retratos, as bonecas, as esculturas, indo e vindo a velha beata mostrando e explicando, quando ins-

tada pelo entrevistador, o significado de cada peça. Desde o início percebe-se uma certa irritação na voz da beata, e pode-se tentar ver o porquê dessa irritação.

Com certeza, o cineasta, ao mesmo tempo em que filma, insiste em perguntar-lhe coisas que ela já dissera antes do momento da filmagem, ou então procura fazê-la repetir em um tom de voz mais alto para que se possa escutá-la melhor, isto é, para que o gravador, e não ele, registre melhor. A irritação cresce ao ponto de a velha beata retirar-se resmungando que não vai falar mais nada porque o entrevistador mostra uma certa insistência na repetição.

Uma segunda beata que acompanhava a outra intervém procurando acalmá-la, dizendo que ela deve ter paciência para ensinar aos que não sabem. Cria-se espontaneamente um diálogo, com a necessária marcação de cena, e que, na realidade, é devido à interferência de uma necessidade técnica extremamente desenvolvida e profana em um universo primitivo e sagrado.

Gostaria de ressaltar que, para a velha beata, a relação que existe não é a de entrevistador e entrevistada para efeitos de filmagem, e sim de sacerdote para fiel, nítida, por exemplo, no fato dela sempre buscar e se dirigir à pessoa do cineasta e não à câmera ou mesmo ao gravador. Ela é a voz da tradição e não pode sofrer sombra de contestação, mesmo involuntária e acidental, como no presente caso em que a insistência na repetição poderia estar encobrindo a incredulidade.

A repetição em si não constitui uma transgressão porque é a



Viva Cariri, de Geraldo Sarno.

forma que assume a transmissão da tradição, podendo ser observada na prática das ladainhas ou na repetição das palavras do santo, cuidadosamente memorizadas, apesar de que em nada diferem da obediência aos mandamentos católicos seculares e, portanto, nada têm de revelador que merecesse o esforço de reprodução fiel.

É fácil então compreender que a repetição ordinariamente espontânea, ao ser forçada pelo entrevistador, acusa uma troca de papéis, na medida em que o ouvinte, o que deve receber a tradição, interrompe a revelação. Ao fiel cabe apenas guardar o que ouve, sem tentar influir no andamento da revelação.

A intervenção da segunda beata, coerentemente, visa a retomar a repetição, como se ela não tivesse sido forçada, lembrando que se trata de ensinar aos que não sabem — que é a função básica desse sacerdócio. A ênfase está em que a justificativa apresentada na expressão "os que não sabem" afasta a menor hipótese de contestação, de vez que não se trata de uma impertinência *dos que sabem demais* e sim de ignorância *dos que sabem de menos*. O que se busca com semelhante intervenção é a retomada do processo espontâneo de revelação, em que a repetição contenha apenas um de seus significados possíveis, o de comprovação.

Curiosamente, a ruptura no processo de comunicação entre o sagrado e o profano só é sentida com gravidade pelo sujeito do discurso, o sacerdote, no caso a primeira beata, resolvida a levar a interrupção às últimas consequências, isto é, interrompendo defini-

tivamente. Intervindo no sentido de refazer a unidade rompida do discurso sagrado, a segunda beata, no papel de acólito, repõe a situação de novo em conformidade com as necessidades rituais, demonstrando que houve um erro de interpretação no desempenho do protagonista. Ao estragar a cena, o sacerdote põe em dúvida a própria encenação, ou seja, admitiu a hipótese da contestação da revelação. E de fato, mesmo que houvesse incredulidade, latente na repetição forçada, ela atingiria apenas o porta-voz e nunca a própria verdade revelada.

A crise na representação se deu pela insegurança do protagonista que é socorrido em cena aberta pelo coadjuvante, o qual, por sua vez, é alçado à condição de protagonista, por ter salvo o espetáculo. Sintomaticamente, desde a interrupção, o sacerdote quase que se restringe a repetir as indicações que lhe dá o acólito, sobretudo na bênção final, quando a segunda beata fica soprando o texto para a primeira. Apanhado numa falha de representação, o ator que vive o papel de sacerdote se retrai de maiores compromettimentos cênicos e apenas segue as orientações do *ponto*.

Neste caso, o que vimos não é como o primeiro exemplo, onde o ator desempenha o papel com convicção e mestria, e, portanto, a encenação está perfeita e constitui uma unidade acabada. Aqui o que aconteceu foi que pudemos ver a própria dinâmica de expressão social, o primeiro ato transcorrendo normalmente, depois a ocorrência de um fato inusitado a impedir ou transformar o agenciamento esperado dos elementos postos em ce-

na, provocando uma crise na estrutura de significação que, uma vez rompida e reordenada de modo a integrar a novidade, será revelada em movimento.

Episódios semelhantes ao indicado acima conferem ao documentário a possibilidade de registro do aleatório significativo de um momento privilegiado em que a representação consciente é superada pela emergência da crise na representação.

Acredito que a análise acima seja uma sugestão de como o estudo da dramaturgia natural possa trazer à tona as disposições mentais e ideológicas que se manifestam através do discurso composto espontaneamente pelos entrevistados para dar conta de sua condição de protagonista quando nem sempre isto é o que ocorre na vida mesma de cada um.

(1) O autor se refere à célebre experiência de montagem realizada pelo cineasta russo Leon Koulechov, por volta de 1920. Uma mesma imagem do rosto indiferente do ator Mosjukin parecia exprimir fome, amor paterno ou sofrimento, segundo fosse *montada*, respectivamente, com o plano de um prato de sopa, de uma criança brincando, ou de um caixão de defunto. (FC)

(2) Christian Metz. Crítico francês, autor do livro *A Significação no Cinema*, e que esteve no Brasil em 1975, pronunciando palestras sobre a linguagem do cinema e a linguagem dos sonhos. (FC)