

Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário

Geraldo Sarno

1. Em 1980, o marceneiro e eletricitista Arnol Conceição, natural de Cachoeira, de Oxossi, Odé Ajaí koleji, filho do babalorixá Enock, tornou-se o primeiro documentarista negro da Bahia ao fazer o filme *Massapé*.

Embora tardio, será que podemos considerar este fato como um marco real de descolonização?

2. Alguns documentaristas têm usado a repetição de planos numa aparente busca de expressar e perpetuar o momento mágico. A simples repetição porém de um momento, por mais mágico/maravilhoso que ele seja, ou tenha sido, em sua singularidade, não induz o espectador a perdurar na fruição desse instante. O gol maravilhoso de Zico, realizado em um momento de explosão criadora, repetido cinco, seis, dez vezes na TV, em ritmo normal, lento ou acelerado, não mais me transmite, nem reforça, nem prolonga aquela sensação única que foi acompanhar em suspense os passes, a penetração na área, ultrapassar os zagueiros adversários e bater o goleiro com tiro certeiro. O lance quando visto pela primeira vez, até o último segundo que precede o gol, pressupõe sempre a surpresa, o provável/possível, o desconhecido. A repetição não intensifica nem desdobra essa sensação primeira. Permitirá, quando muito, analisar o lance, estudar a técnica do atacante, as falhas da defesa... enfim a linguagem, a forma pela qual se expressou aquele momento mágico que foi o gol de Zico.

Fernando Belens, psiquiatra e cineasta baiano, realizou um documentário (documentário? talvez, mais de uma aproximação possa ser feita entre este filme e o *Lavrador*, de Ana Carolina/Paulo Rufino) no qual o momento mágico é dilatado por toda a duração do filme. A intensidade dos planos é mantida num mesmo nível do princípio ao fim. A narração (um poema etnográfico que talvez não guarde nenhum compromisso com a ciência etnográfica) monocórdica e a banda sonora musical sustentam essa estrutura. Não há repetição de planos. Não há acumulação dramática. No entanto a surpresa, o inesperado podem ocorrer e ocorrem, livremente. Como no final, ao verificar-se que o mostrado tem a ver com o fato real. Este filme seguramente amplia e enriquece o espaço poético do documentário.

3. Na verdade o que o documentário realmente documenta com veracidade é a minha maneira de documentar. Ainda assim, devo admitir que essa maneira de documentar (supondo-se que ela pudesse ser configurada num corpo orgânico de regras e princípios filosóficos, estéticos, etc.) estaria determinada por questão de produção, por situações de ordem técnica e por limitações que decorrem de meu maior ou menor domínio dos meios de realização, como minha maior ou menor experiência etc. Quer dizer, entre o originalmente imaginado — a minha maneira de conceber um tema — e a forma definitiva que ele assume na obra acabada há uma distância a percorrer durante a qual o projeto inicial sofre modificações. E a questão ainda se complica quando verifico que o objeto a ser documentado, o outro, o mundo, é vivo, reage e é seguramente mais rico e complexo que o previamente imaginado. A minha afirmação inicial, a de que o documentário realmente documenta com veracidade é a minha maneira de documentar, estará talvez mais correta se também concebo como maneira de documentar a minha peculiar maneira de reagir às situações e questões concretas que surgem durante a realização. A prática quase sempre me força a agir assim. Mas nem sempre estamos preparados para rejeitar a dualidade sujeito/objeto, para transformar todas as etapas de realização de um filme documentário em etapas realmente criadoras, liberando a subjetividade e assimilando a invasão inesperada do real. Quando isto ocorre, antes mesmo que o espectador, o primeiro resultado quem o colhe sou eu mesmo com a ampliação de meu espaço interior imagístico.

De qualquer maneira a subjetividade, assumida ou não conscientemente pelo realizador, impõe suas regras mesmo quando este busca a objetividade.

4. O moderno documentário brasileiro, aquele a que Paulo Emilio se referiu: “focalizando sobretudo as formas arcaicas da vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência”, construiu sua poética numa relação próxima com as ciências sociais. A sociologia, a economia, a antropologia, a política funcionaram como prismas através dos quais a câmera do documentarista buscava apreender a realidade. É bem ver-



Viva Cariri, de Geraldo Sarno: primeira ruptura do gênero para a ficção.

O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar

dade que desde o início levaram vantagem sobre o *cinéma vérité* porque nunca se iludiram quanto à possibilidade de atingir a pura objetividade. Aceitou-se claramente essa mediação das ciências sociais. Desse esquema nem a vanguarda se libertou. O documentário de vanguarda substituiu as ciências sociais por um sistema de valores fílmicos, frio e racional, esvaziado de qualquer projeção subjetiva e de qualquer possibilidade de interferência do real.

Releio o que acabo de escrever e vejo que esse é um enfoque que tanto tem de sedutor quanto de fácil e falso. Na verdade, pensando bem, os documentários aos quais Paulo Emilio se referiu buscaram nas ciências sociais apenas uma escora provisória e precária, que atiraram fora assim que abriram espaço para sua poética. O que se buscou todo o tempo foi essa poética, foi essa forma de estruturar uma linguagem documentária, e o centro da questão esteve sempre muito mais na busca de ampliação dos espaços dessa linguagem documentária (em relação à ficção, à poesia, ao processo cinematográfico tomado no seu todo) do que na maior ou menor aproximação com o enfoque específico de determinada ciência social.

Se pensamos diferentemente, torna-se difícil, por exemplo, compreender e julgar a obra de Euclides da Cunha. Sem dúvida, os cientistas sociais julgarão em grande parte, senão na sua totalidade, ultrapassadas as teses geográficas, sociais e mesmo filosóficas, que Euclides disserta em *Os Sertões*. O mérito do livro, porém, reconhecido de imediato desde o lançamento, não dependeu da atualidade dessas teses naquela época, como, hoje, o reconhecê-las ultrapassadas não reduz o livro a um simples interesse histórico. Isso sem dúvida ocorreria se se tratasse apenas de uma obra de ciência. A sua estrutura poética, a sua linguagem é que lhe asseguram perenidade e a posição-chave que ocupa na formação da literatura nacional. Poética e linguagem que não estão esvaziadas de um profundo compromisso com o homem brasileiro, de uma clara preocupação para com os destinos da nação que, no caso, se deve muito mais à postura do artista do que às teorias do cientista. Este enfoque talvez nos ajude também a compreender a permanência da obra de escritores como Gilberto Freyre e Jorge Amado.

Essas considerações possibilitam apreender a evolução orgânica do documentário brasileiro. Permitem su-

perar uma visão fragmentada do mesmo e acompanhar não só o desenvolvimento de sua dialética interna como também indicar seus possíveis desdobramentos, que hoje apontam para a supressão de todos os sistemas prévios. Essa liberação está se dando nas duas direções: do subjetivo, com o autor lançando-se a si mesmo no ato de documentar o outro (*Di*, Glauber Rocha); do real, fazendo-o invadir o espaço cinematográfico com todos seus elementos impuros e imprevisíveis, sem submetê-lo ao controle de esquemas e sistemas prévios (*A Pedra da Riqueza*, Vladimir Carvalho).

Costuma-se vincular *Viramundo* à sociologia, *Viva Cariri!* à economia e *Iaô* à antropologia. E de certa maneira é correto. No entanto, em nenhum momento, foi meu objetivo principal fazer exposições científicas. O que sempre me moveu foi pôr em andamento a construção de uma linguagem cinematográfica documentária, que cada vez mais expandisse os limites nos quais estava tradicionalmente confinados. O *cinéma vérité*, embora estimulasse a utilização de novos equipamentos que permitiam registro de imagem e som sincrônicos, sempre me pareceu uma castração do documentário com sua recusa violenta da *mise-en-scène* e de todos os elementos ficcionais.

Viramundo (1964-5), a pensá-lo em termos meramente sociológicos, ousou ir além da sociologia da época, para espanto manifesto de alguns sociólogos. Isto pode ter algum mérito do ponto de vista da sociologia. Porém no plano cinematográfico em que ele se colocou não há nenhum mérito especial por isto. Foi consequência natural do espaço que ele se permitiu abrir para construir sua linguagem. *Iaô* surgiu 10 anos depois de *Viramundo*. Alguns querem ver entre este e aquele o lento e amadurecido percurso do documentarista Geraldo Sarno, o caminho que vai de um filme agressivamente ideológico a um outro em que essa agressividade cede vez à compreensão de manifestações onde, a rigor, os políticos não esperam encontrar firmes posturas ideológicas. Nada mais falso. O projeto que deu depois em *Iaô* existia desde 1965, foi o primeiro a ser feito após concluir *Viramundo* e tinha por título *A Cidade Sagrada*. Estava informado por leituras de Edson Carneiro, Pierre Verger e, sobretudo, Roger Bastide. E desde então destinado a ser a contraparti-

da de *Viramundo* na documentação das religiões afro-brasileiras que, como todos os fenômenos humanos, não representam um único e exclusivo papel na vida das sociedades. Se em determinados momentos históricos têm um papel conformista, antiliberador, em outros momentos e situações são fatores dinâmicos de aglutinação de forças e resistências sociais e culturais. E é claro que *Iaô* se beneficiou de uma narração inspirada num texto de Juana Elbein dos Santos, o que muito contribuiu para a leitura final que se tem do filme hoje.

Tão significativos para minha própria evolução interior foram os documentários *Viva Cariri!* e *Segunda-Feira*. Do primeiro, afirmar sua estrutura em três patamares (agricultura, artesanato e indústria) superpostos a demonstrações de religiosidade e misticismo não diz tudo. Talvez não diga o essencial. Salvo engano, foi o primeiro documentário a formular a ruptura do gênero em direção à ficção. Não só o todo da estrutura dramática encontra-se armado em blocos de seqüências justapostas, como se fosse um painel, esvaziando-as de um relacionamento direto e naturalístico entre si, como o rompimento se dá na construção interna de determinadas seqüên-

cias: só no plano da imagem, só no plano do som e no som e imagem ao mesmo tempo. No plano da imagem: os planos de operários que constroem a estátua de Padre Cícero são editados de forma não-cronológica; rompendo a seqüência natural do trabalho, o plano realiza a crítica do fato que documenta. No plano do som: por sobre o plano sincrônico do coronel que narra seu relacionamento com os moradores da fazenda, em volume mais elevado, o mesmo coronel queixa-se irritado do governo e de perseguições e violências políticas; as duas bandas sonoras paralelas se interrompem quando ele saca do revólver e atira três vezes, forma habitual de reunir os moradores, como ele explica. Em ambos: por trucagem, penitente que carrega cruz e multidão que o acompanha pelas ruas de Juazeiro marcham para trás; na banda sonora, sucessivamente, ouvem-se gritos de arregimentação militar e fuzilaria/tiroteio, típicos de cena de guerra.

Segunda-Feira já é um documentário inteiramente liberado de qualquer compromisso que não seja com o próprio universo que documenta, e com uma poética diretamente inspirada por esse mesmo universo. “— É como um baião de Luiz Gonzaga”, me disseram. Talvez seja.



Pierre Louis Saizquez Produções Cinematográficas