

A PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO

Cláudio Bezerra¹

Resumo: A personagem é um dos principais elementos narrativos do teatro e da literatura adotado pelo cinema. Mas, se no cinema ficcional a questão teórica a respeito da personagem é bem desenvolvida, o mesmo não se pode dizer em relação ao documentário, embora a atuação de pessoas reais diante das câmeras seja um recurso amplamente aceito e usado desde os primórdios do cinema documental. Essa comunicação discute a trajetória da personagem documentária nos três períodos históricos e estéticos do documentário: clássico, moderno e contemporâneo. De modo geral, pretende-se se mostrar que cada um desses períodos configurou um estilo de personagem, a partir de métodos específicos de fazer documentário e das ideias filosóficas dominantes. No período clássico, a personagem era basicamente ilustrativa, encenava situações cotidianas para referendar o que as legendas ou a voz over anunciavam. No documentário moderno, a partir dos anos 1960, quando os valores atrelados à voz over são colocados em xeque, há uma abertura sem precedentes para a subjetividade das personagens. Elas falam de si, mas ainda estão submetidas a uma enunciação, por vezes, generalizante do realizador, através do agenciamento das falas. No documentário contemporâneo da narrativa em primeira pessoa, do autorretrato, da autobiografia, o realizador cria um filme a partir de si, ainda que interaja também com e para o outro. A performance aparece como um modo eficaz de marcar uma presença no mundo do cinema e da vida.

Palavras-chave: Personagem, Documentário, Narrativa, Cinema

Contacto: claudiobezerra05@gmail.com

A personagem é um dos principais elementos dramáticos do teatro e da literatura adotado pelo cinema. É bastante sintomático que os manuais de roteiro ressaltem a importância desse *ser* narrativo no cinema de ficção, uma vez que se constitui como um elo fundamental entre a história narrada e a realidade de quem assiste ao filme. Em outras palavras, além de fazer a história avançar em termos narrativos, a personagem prende a atenção e desencadeia um processo de projeção-identificação no espectador. Se no cinema ficcional essa questão é bem desenvolvida, o mesmo não se pode dizer em relação ao documentário.

No âmbito da teoria, a noção de personagem ainda aparece como um problema menor no documentário. E é uma contradição que o tema tenha

¹ Universidade Católica de Pernambuco

despertado pouco interesse dos teóricos, pois a atuação de pessoas do mundo histórico diante das câmeras é um recurso amplamente aceito e usado desde os primórdios do cinema documental. Como observa Ramos (2008, 26), “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”. Além disso, parte considerável da produção contemporânea se estrutura a partir da atuação do realizador, seja na locução em primeira pessoa ou mesmo encenando para a câmera.

Esta comunicação discute a personagem no documentário, a partir dos três períodos históricos e estéticos da tradição documentária: clássico, moderno e contemporâneo. De modo geral, pretende-se se mostrar que cada um desses períodos configurou um estilo de personagem, a partir de métodos e ideias dominantes de se fazer documentário, bem como da tecnologia disponível. Esses grandes modos de *ser* personagem não são excludentes entre si, assim como não são excludentes os próprios métodos de se fazer documentários ao longo da história.

Trajetória e função da personagem documentária

Ao definir o documentário como “tratamento criativo das atualidades”, John Grierson demarcou um domínio específico para o cinema bem diferente de outros filmes não ficcionais. A proposta de tratar a realidade de maneira criativa nada mais era do que usar elementos dramáticos característicos à ficção. Como diz Paul Rotha (apud Winston 1995, 99), uma das primeiras exigências do método documentário foi a “dramatização”, ou seja, transformar o material da realidade em uma narrativa dramática. Em vez de descrever fatos e situações ilustradas por uma série de imagens aleatórias, como era de costume na época, o documentarista deveria construir uma intriga com personagens, articulando-a em uma montagem lógica de acontecimentos.

Foi nos filmes de Robert Flaherty que Grierson observou a realidade estruturada dramaticamente. Em *Nannok, o esquimó* (1922), por exemplo, Flaherty constrói personagens, o esquimó Nannok que dá título ao filme e sua família, e estabelece o meio hostil das terras geladas do norte do Canadá como

antagonista. De modo semelhante aos filmes de ficção, há momentos de tensão e suspense nesse embate do homem contra a natureza, particularmente nas cenas da caça ao elefante-marinho e na luta dos esquimós para escapar da tempestade de neve. A *diegese* dramática do filme é construída pela encenação de situações vividas pelos próprios nativos daquela região, e por letreiros que fazem asserções sobre o desenrolar dos acontecimentos.

Para Brian Winston (1995), essa capacidade de construir um “texto” com todas as características de um drama ficcional, a partir de um material observado no mundo real, é a mais importante contribuição de Flaherty. De modo geral, seus personagens são sempre *heróis* na luta contra a natureza. Grierson, por sua vez, ao propor que o documentarismo inglês deveria filmar as questões sociais e o mundo do trabalho, adicionou a retórica da função social à estruturação narrativa da realidade efetuada por Flaherty, criando um outro personagem do tipo-ideal para a tradição documentária: a *vítima*. Como observa Winston (1988, 272), “o pensamento move-se do heroico para o alienado”.

Housing Problems (1935), dirigido por Edgar Anstey e Arthur Elton, é o protótipo da configuração da personagem griersoniana. O filme tem o mérito de ter sido o pioneiro na tomada de entrevistas com moradores de uma favela no subúrbio de Londres, na Inglaterra. Pela primeira vez na história do cinema britânico – e talvez do mundo –, os próprios favelados aparecem falando para a câmera sobre as condições de vida que o filme descreve. No entanto, mesmo tendo a primazia de “inaugurar” a entrevista no documentário, do ponto de vista ideológico e formal, *Housing Problems* em nada se assemelha com os documentários de entrevistas, surgidos a partir de 1960. Para o documentarismo inglês, os diálogos não eram considerados propriamente fílmicos, pois a visão do diretor sobre um tema em questão, principalmente, através da *voz over*, era mais importante do que a fala das pessoas. Ora, no contexto em que o tema e a opinião prévia do realizador a respeito dele é fundamental para a realização de um documentário, não há espaço para a subjetividade de quem é filmado.

As personagens do período clássico são, portanto, típicas. Como diz Bakhtin (2000, 196), “o tipo representa a posição *passiva* de uma pessoa

coletiva”. Existe não para representar a si mesmo como indivíduo, mas a uma coletividade, e tem função meramente ilustrativa de um contexto social amplo no qual aparece como um exemplo, a unidade de representação do todo. Em geral, pode pertencer a uma determinada cultura, como Nanook encenando a vida dos esquimós, ou certa categoria social: os pescadores de Aran, os desempregados de *Housing Problems*, entre outros. Tal como nas epopeias clássicas ou nos contos de fada, a personagem no documentário clássico não é colocada em cena por ela mesma, mas pelo relato de suas ações, na forma de legendas ou *voz over*.

O modo clássico de fazer documentário manteve-se praticamente único até o final dos anos 50, quando surgiram os equipamentos leves e de som sincrônico, possibilitando o surgimento de novas formas estético-narrativas. Os realizadores do cinema direto, nos Estados Unidos e no Canadá, eram contrários à adição do comentário *over* ou qualquer outro elemento que não fosse observado durante as filmagens. No entanto, o documentário baseado na “estrutura de crise”, sobretudo, dos estadunidenses, manteve e exacerbou a narração dramática inaugurada por Flaherty, num trabalho minucioso de montagem, não se diferenciando muito do modelo binário do personagem *vítima* ou *herói*, de trinta anos atrás.

Se por um lado o cinema direto observou as ações heróicas de autoridades políticas, como em *Primárias* (1960) ou *Crises* (1963), e de astros do *show business*, como em *Jane* (1962), *Lonely Boy* (1962) ou *Dont Look Back* (1967), por outro, direcionou suas lentes para o mundo dos desfavorecidos, reafirmando a tradição da *vítima* social. *Titicut Folies* (1967), de Frederick Wiseman, talvez seja o exemplo mais emblemático. Nesse filme, o cotidiano de pacientes mentais em um sanatório é dissecado por uma câmera intrusiva, sem rédeas, nem pudor, diante do sofrimento alheio². É particularmente chocante a cena em que um senhor nu é empurrado para dentro de uma cela e, visivelmente constrangido, esconde a genitália com as mãos. Logo depois, começa a se debater, treme, faz barulho com os pés, bate desesperado na janela

² O direto canadense também tem um exemplo emblemático, *Warrendalle* (1967), de Allan King, cuja câmera diseca o cotidiano em uma instituição de tratamento alternativo para crianças com problemas psiquiátricos, em Toronto.

da cela, como se estivesse protestando ou pedindo ajuda. A câmera observa a tudo indócil e com movimentos de idas e vindas da lente *zoom*.

A vertente documentária que se desenvolveu também nos anos 1960, na França, seguiu outro caminho ético, estético e metodológico. Os franceses decidiram explorar as possibilidades da nova tecnologia para produzir eventos e provocar situações reveladoras, em um processo de intervenção ativa e interativa durante as filmagens. Em outras palavras, era a própria participação do realizador como agente provocador de um acontecimento fílmico a única possibilidade de existência do filme. Somente na interlocução entre quem filma e quem é filmado é que poderia surgir alguma revelação que, de outra maneira, não seria possível.

O protótipo desse novo modo de fazer documentário é *Crônica de um Verão* (1961), do etnólogo e cineasta Jean Rouch, em parceria com o sociólogo Edgar Morin. Como sugere o título, o filme se reveste como crônica, mas não de uma crônica sobre o verão, e sim do próprio filme e de cada participante em particular. A estação do ano aparece como pano de fundo para as filmagens, cenário onde se discute a felicidade e a vida em Paris. Rouch e Morin conceberam *Crônica de um verão* como uma “experiência de interrogação cinematográfica” (Morin 2008, 7), que pudesse evoluir para um “sociodrama”, no qual as pessoas seriam estimuladas, através da intervenção ativa e interativa dos realizadores, a se reinventar diante das câmeras.

Diante de tais condições, emerge um novo tipo de personagem, cuja principal característica é certa habilidade, sobretudo oral, para encenar a própria vida. A palavra captada de maneira direta adquire um *status* único e propulsor na proposta estética do filme, e se apresenta de diferentes maneiras em monólogos, diálogos e discussões coletivas. No fluxo contínuo de crítica e autocrítica, ação e rejeição, os participantes dessa experiência fílmica deixam transparecer o que Comolli (1969, 49) chama de “coeficiente de irrealidade”, conferindo ao documentário certa aura de ficção. Por exemplo, em determinado momento de *Crônica de um Verão*, Marceline, judia e ex-prisioneira de um campo de concentração, aparece caminhando pelas ruas de Paris de gravador a tiracolo. Ela faz a evocação dramática do pai morto pelos

nazistas em um longo monólogo. No debate após as filmagens, Marceline é questionada por outros participantes do filme sobre a veracidade do seu desempenho e revela que, embora tenha relatado lembranças vividas com emoção, também encenou. Sabendo que estava diante de um acontecimento fílmico produzido para ela, Marceline aceitou a provocação e fez a sua *performance*.

As novas configurações documentárias surgidas nos anos 1960 proporcionam uma abertura sem precedentes para a construção de personagens singulares. Seja na forma do cinema direto ou do cinema verdade, o chamado documentário moderno chamou a atenção para o indivíduo acompanhando, de perto, seus movimentos, ações e falas, mostrando-o como sujeito complexo, cuja unidade contraditória é recomposta no contexto da narrativa documental. No entanto, em certos aspectos, a personagem moderna ainda permanece subsumida a um tema ou argumento, é selecionada e mostrada ainda como categoria social. Na maioria das vezes, o assunto é discutido a partir dos seus atos e/ou das suas entrevistas. Se muito, o argumento é submetido ao personagem que constrói um tema por intermédio de suas ações.

Em *Crises* (1963), por exemplo, é uma situação de crise política enfrentada pelo governo de John Kennedy que faz o espectador conhecer um pouco da personalidade do presidente da maior potência econômica do mundo, e as contradições na vida privada do racista governador do estado do Alabama, George Wallace. De maneira semelhante, em *Lonely Boy* (1962), de Wolf Koenig e Roman Kroitor, é possível conhecer o jeitão solitário do jovem e cobiçado cantor pop canadense, Paul Anka, a partir da observação do processo de construção de um astro da indústria cultural. Já *Caixeiro-Viajante* (1968), de Albert e David Maysles, acompanha, de perto, as angústias e o “fracasso” de um vendedor de bíblias em relação ao grupo de aguerridos colegas de trabalho.

Nem mesmo o documentário interativo dos franceses escapa do tema e da categorização. Ao propor a realização de *Crônica de um verão* a Jean Rouch, a intenção de Morin foi discutir a vida em Paris, inclusive a sua sugestão para o título do filme era *Como você vive?* – rechaçado pela produtora Argos Films, sob a alegação de que parecia nome de um programa de TV. Apesar das modulações

subjetivas, lá estão personagens escolhidas ainda por distinções categoriais, “homens e mulheres de idade e origem variada”, como diz o argumento do filme (Morin 2008, 37) – trabalhadores, operários, comerciantes, intelectuais, estudantes, judeus, imigrantes negros, cada um se expressando à sua maneira acerca de temas pensados previamente pelos realizadores. Não dá para perder de vista que o filme é uma pesquisa de cunho etnográfico e sociológico com objetivos bem direcionados.

A emergência de um terceiro momento-chave para o documentário também se articula em torno de mudanças na base tecnológica e de um novo contexto sociocultural. O advento do vídeo analógico, na década de 1980, e, posteriormente, a revolução do digital em alinhamento com a informática, trouxeram não só a popularização e o barateamento de custos para a produção audiovisual, mas também novas possibilidades estético-narrativas, que permitem a construção de um novo modo de *ser* personagem no documentário. Em muitos casos, o realizador é o detentor dos meios de produção fílmica (a câmera, o computador/ilha de edição), o que facilita um olhar para si e a construção da auto-imagem do jeito que lhe pareça mais interessante.

A fabulação, instauradora da narrativa indireta livre nos filmes modernos de Rouch, e também do canadense Pierre Perrault, conforme observado por Deleuze (1990), trouxe uma abertura inédita para o ato performático da personagem documentária, cujos desdobramentos são visíveis e dominantes na produção contemporânea dos chamados filmes de autorretrato, autobiografia e no que Nichols (1994) chama de *documentário performático*. Em grande parte dos documentários atuais, o próprio diretor é a personagem, volta a câmera para si num movimento em direção a uma busca ou uma dramatização de um “eu” sempre em expansão para “outros”, sem nunca chegar a uma conclusão, pois a noção de identidade unívoca, ou de categorização social, tornou-se uma impossibilidade. Como diz Michael Renov (2004), o que se tem, nesses trabalhos, é uma “subjetividade em fluxo”.

Os diários do crítico e cineasta Jonas Mekas podem ser considerados como marco “inaugural” desse novo momento do documentário e dessa nova personagem. Em *Lost, Lost, Lost* (1976), Mekas expõe uma série de registros

personais desde quando ainda vivia na Lituânia, em 1949, passando por seus primeiros anos na comunidade lituana do Brooklyn, já nos Estados Unidos, as festas e passeios nas ruas de Manhattan tomadas por protestos, até a sua convivência com um grupo de artistas que, mais tarde, iria compor o chamado Novo Cinema Americano, nos anos 1960. O filme é composto por fragmentos e imagens da vida cotidiana de Jonas Mekas, apresentados de maneira descontínua. Sua presença diante da câmera é constante, acompanhada por um texto *over* e outras sonoridades, que, longe de descreverem, fazem comentários e indagações aos eventos exibidos.

Esse interesse em desvelar o que é de ordem particular é uma das principais marcas estilísticas do chamado documentário contemporâneo. Não há propriamente um tema a ser debatido nesses documentários que apresentam as experiências vividas, pessoais e irredutíveis, em primeira pessoa, dos próprios realizadores, agora transformados em personagens documentárias. Busca-se não mais o típico ou um modelo exemplar, da *vítima* ou do *herói*, mas uma fabulação específica, certo jeito ou maneira pessoal de expressão, que ultrapasse as categorizações sociais, um fazer-se e refazer-se espontâneo e imprevisível, diante da câmera. Essa personagem de devir chamo de performática, em referência tanto às idéias do sociólogo Goffman, a respeito do jogo teatral nas relações sociais cotidianas, como à *performance* enquanto campo específico da arte (Goldberg 2001) e seus desdobramentos no documentário.

Dois filmes de Agnès Varda são exemplos emblemáticos. Em *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), a diretora se apresenta como uma catadora de imagens e com sua pequena câmera digital percorre algumas regiões da França, registrando o que as pessoas em geral deixam para trás, não querem ver ou fazer. É particularmente reveladora, a cena em que Varda performa reproduzindo o quadro *A respingadora*, de Jules Breton. Após olhar fixamente para a câmera, ela deixa cair para trás o feixe de trigo que segurava às costas e, em seguida, empunha com a mão direita uma câmera de vídeo, enquanto a locução diz: “Troco as espigas de trigo pela minha câmera. Estas novas pequenas câmeras são digitais, fantásticas, permitem efeitos estroboscópicos,

efeitos narcisistas e mesmo hiper-realistas”. O documentário *Les Glaneurs et la Glaneuse* é um auto-retrato, onde Varda se relaciona e se identifica com outros catadores franceses, entre eles, os catadores de lixo, e faz revelações sobre aspectos de sua vida pessoal.

O desempenho performático da realizadora é também o elemento indutor do documentário autobiográfico *As praias d'Agnès* (2008). Logo na primeira cena, Varda aparece andando para trás na beira da praia. Em seguida, avança em direção à câmera, e diz: “Faço o papel de uma velhota roliça e tagarela que conta a sua vida”. Mais adiante, após declarar que se interessa mesmo é por filmar os “outros”, ressalta: “Desta vez, para falar de mim, pensei: se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens, mas se me abrissem encontrariam praias”. Na sequência, Varda constrói uma *performance* de espelhos nas areias da praia, um jogo que reflete e refrata múltiplas imagens da areia, do mar e dela mesma. No decorrer do documentário, a realizadora faz outras *performances* para introduzir, pontuar ou comentar fragmentos de sua vida de modo poético e muitas vezes engraçado.

Em suma, resumindo a função da personagem na tradição documentária, no modelo clássico, a personagem era basicamente ilustrativa, encenava situações cotidianas para referendar o que a “voz de Deus” enunciava. O sujeito não se pronuncia como indivíduo, é uma representação coletiva. No documentário moderno, a personagem passa a fazer asserções, mas ainda está submetida a uma enunciação, por vezes, generalizante do narrador/cineasta através do agenciamento das falas. O sujeito fala, mas ainda como categoria social. No documentário contemporâneo, da narrativa em primeira pessoa, do autorretrato, da autobiografia, o realizador cria um filme a partir de si, ainda que interaja também com e para o “outro”. A *performance* aparece como um modo eficaz de marcar uma presença no mundo do cinema e da vida.

BIBLIOGRAFIA

Bakhtin, Mikail. 2000. *Estética da criação verbal*, traduzido por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martin Fontes.

- Comolli, Jean-Louis. 1969. "Le détour par lê direct. *Cahiers du Cinema*, nº 209-211.
- Deleuze, Gilles. 1990. *A imagem-tempo*, traduzido por Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Goffman, Erving. 2004. *A representação do eu na vida cotidiana*, traduzido por Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes.
- Goldberg, Roselee. 2001. *Performance art. From Futurism to the present*. New York, London: Thames & Hudson.
- Morin, Edgar. 2008. "Crônica de um filme". Encarte do DVD *Crônica de um verão*. Videofilmes.
- Nichols, Bill. 1994. "Performing documentary", in *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 92-106.
- Ramos, Fernão. *Mas, afinal... o que é mesmo documentário?*, 2008. São Paulo: Senac.
- Renov, Michael. 2004. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Winston, Brian. 1988. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary", in Rosenthal, Alan (org). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 269-287.
- Winston, Brian. 1995. *Claiming the real. The documentary film revisited*. London: British Film Institute.