

DOCUMENTÁRIO POÉTICO E SUBJETIVIDADE: A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM *TRANSMUTAÇÃO*

Bertrand Lira¹

Resumo: Propomos discutir nesse texto o subgênero do documentário chamado de “poético” por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (Torquato Joel, 2013), documentário de curta-metragem que trabalha na sua narrativa uma estética visual expressionista tradicionalmente empregada no campo ficcional.

Palavras-chave: documentário; subjetividade; estética expressionista; cinema “não narrativo”.

Contacto: bertrandslira@hotmail.com

A produção dominante de documentários tem sido, historicamente, associada à esfera da objetividade, não obstante as experiências pioneiras, ainda nos anos 20 do século passado, o colocaram no campo da experimentação e da poesia, a exemplo de dois filmes do holandês Joris Ivens: *A ponte* (1928) e *A chuva* (1929). Ecos desse pioneirismo chegam com força na produção documental contemporânea brasileira com documentários ditos “não narrativos”. Nossa proposta é discutir esse subgênero do documentário chamado de poético por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (Torquato Joel, 2013), documentário de curta-metragem que lança mão de uma estética visual expressionista comum ao domínio ficcional.

Essa reflexão pretende contribuir para a discussão sobre a tendência do documentário de abordar o real pelo viés da subjetividade e, igualmente, de tentar apagar as fronteiras que separam a seara da ficção e o da não ficção, procedimentos tão em voga na produção atual. A análise da obra em questão se fundamentará nas reflexões sobre cinema “não narrativo” de Francisco Elinaldo Teixeira (2012) e de autores como Bill Nichols (2005), procurando identificar no tratamento imagético e sonoro do filme *Transmutação* - estruturado em imagens em movimento, música e ruídos - uma abordagem marcadamente poética e “não narrativa”. Sem perder de vista, no entanto, que qualquer imagem figurativa chama a narração e que filmes pretensamente “não

¹ Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB-Brasil.

narrativos” sempre trazem algo de narrativo. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols 2005, 169-70).

Esse tipo de narrativa documentária se estrutura em narrativas frouxas articulando mais livremente o real e o imaginado, numa perspectiva marcadamente pessoal e expressiva. Para a leitura da narrativa do documentário de nossa investigação, buscamos aporte teórico na antropologia do imaginário investigada por autores como Gilbert Durand (2002) e Gaston Bachelard (1999).

Aplicando os critérios de Metz, citados por Gaudreault e Jost (2009), para o reconhecimento de uma narrativa, ao filme *Transmutação*, identificamos que a obra de Joel tem início e fim, ou seja, tem um primeiro e um último plano que fecha a narrativa; tem duas temporalidades, o tempo do acontecimento narrado (no filme em questão, a duração e época em que ocorre a transformação de peças mortuárias desgastadas em novos objetos para o adorno de outros túmulos) e o tempo da narração (o tempo que o diretor dispôs para contar esse procedimento - uma escolha pessoal que raramente coincide com o tempo do evento narrado). Vimos com Metz que a narração pressupõe uma instância discursiva que lança mão de recursos para elaborar um relato. Como espectador, sabemos de que se trata de uma narrativa e, por isso, temos ciência de que o que vemos não é a coisa narrada que está “aqui e agora” diante dos nossos olhos, mas sua representação em imagens e sons, o que a “desrealiza”. Por último, mas não menos importante, uma narrativa nos apresenta uma “sequência temporal de acontecimentos”, pequenos mas ainda acontecimentos, isto é, as etapas sucessivas para fundição de um velho objeto e sua transmutação noutra.

Partindo do entendimento de Marc Vernet (1995, 90) de que “qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão”, seguiremos a grafia “não narrativos”, entre aspas, conforme Teixeira (2012),

para nos referir a filmes que não têm uma intriga definida. No campo documental, estamos tratando de filmes que lançam mão de estratégias de abordagem que configuram um subgênero do documentário nomeado “poético”, entre as seis modalidades de representação do real identificados por Nichols (2005):

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (...) Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas (2005, 138).

Cada modo de representação do real apresenta um “conjunto de ênfases e consequências” que conferem à obra uma “voz” própria, uma marca, uma distinção, um ponto de vista. Esses modos, ressalta Nichols, não se excluem, podendo um documentário trazer características de mais de um modo, mas usualmente um deles predomina. Portanto, um documentário tipo expositivo pode conter em determinados trechos de sua narrativa fragmentos poéticos sem, no entanto, se caracterizar como tal.

Transmutação: “O fogo liquefaz o que é sólido”

O curta *Transmutação*, objeto de nossa investigação, trata da atividade de um artesão de peças funerárias cujo nome só vamos conhecer nos créditos finais do filme. Nas estratégias de representação do real adotadas por Torquato Joel, a narrativa prescinde de dois das cinco matérias de expressão (diálogos e menções escritas) identificados por Gaudreault e Jost (2009) na narrativa cinematográfica. Os demais são imagens, ruídos e música. Com exceção da cartela inicial (letras douradas sobre fundo preto com o título do filme) e dos créditos finais, nenhuma legenda é usada para identificar tempo e espaço na narrativa.

O primeiro plano se descortina com câmera em plongê enquadrando num plano fechado a abertura de um telhado com caibros enegrecidos. Gradativamente, uma fumaça escapa pela abertura e aumenta de intensidade enchendo a tela. Corta-se para o interior de um ambiente iluminado por feixes de luz que descem do teto, fora do quadro, e traspassam a densa fumaça que não permite a visualização de detalhes do ambiente. Em meio à fumaça, a câmera revela pela primeira vez uma gaiola iluminada por uma luz que vem de cima e onde se encontra um pássaro. Há um corte para um plano fechado de uma placa mortuária de mármore, onde visualizamos o retrato de um homem numa paisagem bucólica ao fundo. O texto informa seu nome, datas de nascimento e morte e a frase “saudades familiares”. O rumor do fogareiro aumenta de intensidade e no plano seguinte somos apresentados ao personagem artesão (Chico do Bronze), iluminado fantasticamente por um jorro de feixes de luz. É um senhor magro, de pele enrugada, mãos negras de fuligem que fazem medições numa peça de metal.

Essa atmosfera lúgubre e misteriosa, mostrada em mais ou menos oito planos, se completa com uma descrição mais detalhada do ambiente e dos objetos que o compõem. Desta forma, o documentário introduz o espectador ao trabalho do artesão, imagens banhadas, na maioria dos planos, por uma luz solar, superior, projetada em feixes por entre as frestas de um telhado. Essa luz, tão cara aos fotógrafos, é aqui usada à exaustão ao logo de toda a narrativa, contribuindo para um clima de mistério e, de certa forma, de terror já que a morte é representada amiúde nos objetos manipulados pelo artesão e distribuídos pelo cenário.

O contraste luz e sombra é arquitetado nas imagens de *Transmutação* para se obter o máximo de impacto emocional, porque estruturada na narrativa pela simbologia tão cara à teoria antropológica do imaginário que tem em Gilbert Durand um dos seus maiores expoentes. O Sol, segundo Durand (2002, p. 77), pode se apresentar valorizado negativamente, não “enquanto luminária terrestre”, mas no seu aspecto maléfico, pois “o Sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento deletério”. O que é corroborado por Christinger, quando questiona:

É o astro do dia que ilumina os vivos ou o astro desaparecido no horizonte que caminha no outro mundo antes de reaparecer a Leste? Noutros termos, o Sol pode ser o guia dos vivos ou dos mortos e os símbolos que lhe são atribuídos [são associados] segundo o caso, à vida ou à morte, ao dia ou à noite (1973, 26).

No reino por excelência da objetividade, o diretor Torquato Joel imprime nas imagens de *Transmutação* uma arquitetura de luz e sombra que marcou uma cinematografia de vanguarda dos anos 20, o expressionismo alemão. Desse, digamos, movimento cinematográfico, vamos nos ater apenas ao magistral trabalho de iluminação (em estreita consonância com sua temática) investigado por nós em *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão* (Lira 2013).

Para a concepção estética de *Transmutação*, Torquato Joel vai buscar nessas imagens o conceito de fotografia e sua “luz metafísica”. A luz solar e os símbolos diaréticos (relativos ao dia), que compõem a constelação que gravita em torno do “Regime Diurno da Imagem”, têm como antítese a simbologia nictomórfica (relativa à noite) que se agrupa no “Regime Noturno da Imagem” com significações antagônicas encontradas na antropologia do imaginário de Durand (2002).

A luz solar e seus efeitos subjetivos na psique humana são discutidos por Henri Alekan (1979) em *Des Lumières et des Ombres* que destaca suas funções na representação imagética. Além de permitir o registro da cena, a iluminação no filme em questão visa uma função simbólica. A luz solar penetrando o ambiente em doses controladas pelas brechas no telhado se transforma em feixes luminosos que, em choque com a densa fumaça do fogo, cria uma atmosfera estranha, ora medonha ora premonitória. Num ambiente de atmosfera funesta em *Transmutação*, essa luz de origem superior, e por isso portadora de significações imaginárias que remetem à ascensão e pureza, traz a promessa de redenção. Contribuem para essa ambiência assustadora esculturas

metálicas de Cristo crucificado com membros amputados e estrutura corroída, iluminadas de forma a enfatizar uma visão incomum e terrificante.

Num determinado momento, vemos a figura “espectral” do fundidor a observar, imóvel e fascinado, uma forte chama que parece brotar do chão. O fogo traz as simbologias diversas que o homem lhe tem dado desde tempos imemoriais. Em *La magie du feu*, Gaston Malherbe (1973) faz um inventário da relação ancestral do homem com o fogo e constata que a natureza mesma do fogo engendrou incontáveis especulações. A figura de Chico do Bronze, envolto em fumaça e numa iluminação conflitante como a luz solar e a luz que emana do fogo nos remete a um desses alquimistas nas suas tentativas de obtenção da pedra filosofal. A própria atividade do artesão se constitui numa metáfora da morte e do renascimento. O fogo liquefaz o metal, matéria-prima das esculturas fúnebres. Velhos crucifixos são “mortos” sob a ação do fogo para “renascer” com nova aparência.

O fascínio e o terror são sentimentos que a humanidade mantém em sua relação com o fogo. Ele é, entre os quatro elementos, o único cujo contato físico é danoso. Daí, explica Malherbe (1973, 118), “o mesmo terror irracional e primordial, os mesmos sentimentos, violentamente contraditórios, de atração e repulsa, de fascinação e medo.” A argumentação de Malherbe é corroborada por Gaston Bachelard (1999) em *A psicanálise do fogo* onde investiga a ambiguidade na valorização daquele que considera o mais idolatrado entre os quatro elementos.

Os planos que se seguem põem em relevo esse universo mórbido e aterrador. Esculturas metálicas de Cristo crucificado são lançadas no chão negro de fuligem para depois serem despedaçadas a marteladas pelo artesão. Não esqueçamos aqui as relações isomórficas entre tempo e morte que constituem a constelação de símbolos do “Regime Noturno da Imagem” elencados por Durand (2002), onde também gravitam a sombra e os símbolos catamórficos (da queda e da descida). A representação da descida (derrocada, queda, morte etc.) em *Transubstancial*, está perfeitamente figurada em dois momentos: na imagem do piso enegrecido que destaca o Cristo largado de ponta-cabeça e quando, no fogo, vemos Cristo mutilado, e suspenso por uma

pinça na altura dos pés, descer “aos infernos”. A imagem é *sui generis*, pois jamais imaginada. Por ser documental, tem forte impacto emocional, com uma significação radicalmente oposta à imagem mítica da ressurreição e ascensão de Cristo aos céus (imagem 1).



Imagem 1: A representação da descida. Frame de *Transmutação* (Torquato Joel, 2013) gentilmente cedido pelo autor.

A simbologia deletéria do fogo tem associação íntima à morada do Diabo. “Este poder maléfico da chama, geradora de sofrimento e de morte, encontrou sua expressão imagética nas representações tradicionais do Inferno. O fogo é a substância mesma do mundo infernal.” (Malherbe 1973, 120). Sua representação em *Transubstancial*, à medida que o filme avança pro seu desfecho, se torna mais funesto. A labareda aumenta de intensidade, como uma vulcão em erupção, acompanhado de um rumor inquietante. O artesão está mais uma vez a contemplar circunspecto a labareda. A luz do fogo reflete na sua figura, conferindo-lhe uma aparência diabólica. A luz advinda do fogo é uma iluminação desconcertante, com direções inesperadas e imprecisas, que engendra sensibilidades negativas.

Esta é a última visão que temos do interior da oficina, um ambiente sufocante e de atmosfera funesta. No plano seguinte, voltamos a ver o ambiente exterior com a saída de um visitante. Nesse momento, concluímos que o atelier

mortuário é contíguo a um cemitério e que o visitante é um coveiro. A câmera desliza para a direita, revelando túmulos de um cemitério mal cuidado, e sobe descortinando uma sequência de telhados que se estendem em profundidade.

Há um corte para um céu flamante recortado por dezenas de cruces negras em contraluz. O ruído de lava borbulhante aumenta de intensidade e no plano seguinte temos a impressionante imagem do Sol (produzida pela Nasa) com flamas incandescentes, jatos gigantes de lavas borbulhantes da explosão solar. Enfim, uma visão aterradora do inferno. É ainda Malherbe (1973, 120) quem descreve a visão imaginária do inferno: “O inferno de Dante reserva aos seus hóspedes recintos de fogo vermelho, chuvas de fogo, sepulcros abrasadores, pântanos de breu e rios de sangue borbulhante”.

Não é da tradição documental esse esmero estético com a iluminação para fins expressivos. No entanto, vale ressaltar que uma vertente documental se inclinou para a pesquisa formal da imagem tendo como material de expressão imagens capturadas do mundo histórico: de sua paisagem, dos seus eventos cotidianos, dos gestos, dos movimentos etc., buscando extrair sua “fotogenia”, aqui no conceito epsteiniano do termo, como “(...) todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica.” (citado por Aumont 1993, 310).

O modo poético do documentário, no entender de Nichols (2005, 140), “começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes, e associações vagas.”. Essa simbiose está demonstrada nesses dois curtas de Ivens. Em *A ponte*, o diretor representa o mundo histórico pelo viés da sua fotogenia, explorando a plasticidade em tomadas do real com associações de formas, volumes, luz e sombra, movimentos, ângulos, jogos de simetria e assimetria, expressando o espírito da época face à velocidade, à máquina e suas engrenagens. E com *A chuva*, a banalidade de um dia de chuva com imagens que “(...) transmitem não informações ou um argumento, mas um sentimento ou uma impressão do que seja um temporal.” (Nichols 2005, 141).

A ponte e *A chuva*, apesar de radicalizarem na proposta estética, não deixam de comportar uma narrativa, não uma intriga no sentido ficcional de

um relato narrativo de uma história que apresenta e desenvolve um conflito e seus desdobramentos, com personagens estruturados vivendo uma trama, mas mesmo assim uma narrativa - ainda que tenhamos de dar uma definição “frouxa” à palavra “história”, como sugerem Gaudreault e Jost (2009, 49) porque todo plano ou todo filme “mesmo o menos organizado, conta uma história”.

Ambos os filmes trazem uma sequência temporal de eventos: em *A ponte*, é um trem que se desloca velozmente, mas que tem sua marcha diminuída até parar e esperar que a ponte levadiça se desloque para o alto para permitir a passagem de navios, baixando em seguida para liberar a passagem do trem que continua seu trajeto. Ivens alterna essas imagens com uma sequência de tomadas de ângulos e enquadramentos variados – muitas vezes com resultados abstratos – do funcionamento da engrenagem com cenas do cotidiano efervescente do lugar. No ano seguinte, com *A chuva*, o diretor aprofunda sua experimentação estética com imagens capturadas do mundo histórico, explorando a plasticidade do jogo de associações de formas, volumes, movimentos, e seus reflexos em superfícies, para narrar um dia chuvoso na metrópole. O filme apresenta uma sequência temporal que vai de um dia ensolarado no cotidiano da cidade até a chegada do temporal alterando sua rotina.

Transmutação não mergulha fundo no tipo de proposta encontrada nos curtas acima mencionados, contudo dirige seu tratamento do real para uma abordagem poética, explorando de forma fecunda suas imagens com significações que nem sempre são dadas no nível primeiro da denotação. São imagens cinematográficas que despertam imagens outras carregadas de afetos, emoções e sentidos, amiúde adormecidos no inconsciente, e que são despertadas nesse contato com o cinema. Na obrigatoriedade de indexação de uma obra cinematográfica pra fins pragmáticos (exibição em festivais, mostras ou em salas de cinema), *Transmutação* poderia se encaixar no que Guy Gauthier (2011) classifica de “ensaio documental” onde o diretor, além de imagens que ele próprio produz, lança mão de imagens “emprestadas” de outras fontes para

construir sua obra. Na cena final de *Transmutação*, é a impactante figuração do Sol e suas lavas descomuns registrada pela Nasa.

A propósito de uma breve conclusão, colocamos aqui a problemática da nomenclatura das diversas propostas de filmes documentais que Nichols (2005) agrupou em seis “subgêneros do documentário” e que, na atualidade, ainda mobiliza teóricos e cineastas. Gauthier (2011), por exemplo, discute a busca do documentário por definições inventariando diversas denominações do gênero com relação à vida, à ficção e à função. O próprio autor alerta para as “ciladas do percurso” ao repertoriar tais denominações.

No atual contexto, com o cinema sob a égide das novas tecnologias digitais de produção e exibição, Francisco Elinaldo Teixeira (2012) elenca algumas denominações mais abrangentes sugeridas no meio cinematográfico e no âmbito das reflexões teóricas: “cinema de não ficção”, “pós-documentário” e “cinema expandido”. Essa expansão de limites a que se refere Teixeira é percebida numa diversidade de propostas documentais que borra as fronteiras entre a ficção e o documentário, aproximando o documentário do domínio da subjetividade, libertando-o do encargo de uma representação mimética dos acontecimentos do real. Tais investidas experimentais têm no curta-metragem um terreno fértil visto que é um formato descompromissado com o retorno de bilheteria, abordando o real mas sem se amarrar na reprodução pura e simples de fatos, de eventos e de personagens do mundo histórico, transcendendo-os com elementos da esfera do imaginário, da subjetividade e dos afetos, impregnando suas imagens de poesia.

BILIOGRAFIA

Alekan, Henri. 1979. *Des Lumières et des Ombres*. Paris: Centre National des Lettres.

Aumont, Jacques. 1993. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus.

Bachelard, Gaston. 1999. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes.

Christinger, Raymond. 1973. “La mythologie du Soleil”, in: Jobé, Joseph (org.). *Le grand livre du Soleil*. Lausanne: Edita-Denoël.

- Durand, Gilbert. 2002. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gaudreault, André e Jost, François. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universitária de Brasília.
- Gauthier, Guy. 2011. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- Lira, Bertrand. 2013. *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão*. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Malherbe, Gaston. 1973. *La magie du feu*. Lausanne: Édition Mondo.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Teixeira, Francisco. 2012. *Cinema “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda.
- Vernet, Marc. 1995. “Cinema e narração”, in: Aumont, Jaques e outros. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus.