



## Ponto de vista a(u)torizado: o lugar de autor no documentário cinematográfico<sup>1</sup>

Mariana Duccini Junqueira da Silva

**Resumo:** Com vistas a inferências sobre a construção do lugar de autor no documentário, procedemos à análise dos filmes *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922); *Crise* (Robert Drew, 1963); e *Estamira* (Marcos Prado, 2004), sublinhando os fundamentos sobre os quais se assentam as representações do outro – como forma de se apreender, de través, a própria imagem valorativa de um eu que enuncia, na configuração da referida instância autoral.

**Palavras-chave:** documentário; autor; ponto de vista; representações; gêneros discursivos.

**Abstract:** This article proposes a reflection on the constitution of the authorship in film documentaries according to a discursive overview. In this way, we investigate the films *Nanook of the north* (Robert Flaherty, 1922); *Crisis* (Robert Drew, 1963); and *Estamira* (Marcos Prado, 2004), with the aim of apprehending the statements which support the representations of the otherness, such as the representations of an enunciative instance, in the way of configuring authorship setups.

**Keywords:** documentary; authorship; point of view; representations; discursive genders.

---

<sup>1</sup> Publicado pela revista Movimento

Sob a perspectiva dos estudos de Foucault (1969/2009), o estatuto da autoria conforma-se a um princípio de economia discursiva na gênese dos sentidos circulantes, em cada época histórica. É nessa visada que a função autor ordena-se pela seleção, demarcação, inclusão ou exclusão de certas materialidades de sentido, investindo determinados discursos de uma condição valorativa, no âmbito social. A função autor, assim, não é gerada de maneira espontânea, mas como princípio de organização, operacionalizando traços de filiação, continuidades e dissensos, em razão da época e das injunções dos espaços de prática que instituem diferentes modalidades de discurso.

Nesse âmbito, uma derrocada do autor conforme origem teleológica das significações motivaria a investigação acerca desse prenúncio de subtração. Posto que a autoria coloca em relevo não apenas um lugar de autoridade enunciativa – ou ainda de organização das obras segundo um artifício de unidade ou um princípio classificatório – mas também reivindica ou programa formas de circulação e de apropriação de discursos, é pertinente perguntar: sob quais parâmetros tal circulação-apropriação então se efetiva? Visto que a função autor não é exercida, no correr dos tempos, da mesma maneira, temos que cada época histórica modula suas representações acerca dessa figura. O referido “apagamento” da instância autoral, portanto, dá-se em termos de um artifício singularmente discursivo – como, de resto, a própria instituição do autor: “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 1969/2009, p.207).

Considerando-se a proeminência das práticas sociais na articulação da função autor, emerge o problema dos gêneros discursivos. Não aludimos aqui à ideia de gênero em seu sentido puramente operacional ou distintivo (o gênero literário, o gênero cinematográfico etc.), mas segundo a ordenação de protocolos, em práticas reiteradas, que, em consonância ao princípio de estabilização de enunciados (o gênero, ele próprio), determinam as formas de aparecimento e de gestão de uma figura de autor, no interior dos discursos. Não há como, segundo nossas assunções, enunciar(-se) fora de um gênero discursivo. Torna-se razoável, então, a inferência de que a autoria, ou mais precisamente a função autor, é fator de determinados gêneros de discurso.

Ao pensarmos o documentário cinematográfico como gênero discursivo, temos como especificidade desse espaço de prática a instalação de um ponto de vista que se perfaz na medida em que narrativiza o mundo sensível, material. Uma reflexão mais específica sobre o gênero demarca o campo do documentário segundo uma dinâmica que teve de se haver, desde os primeiros tempos, com uma ambiguidade de caráter constitutivo: o dado do mundo não pode emergir senão como um olhar sobre o mundo. A função autor, assim, congrega tanto uma dimensão propriamente coletiva, em termos da própria ordem dos discursos, quanto individual, no que diz respeito à instalação de uma subjetividade ético-estilística que aponta para a singularidade enunciativa como possibilidade da autoria.

## Um ponto de vista sobre o mundo

Afastado o intuito de estabelecer uma dicotomia entre ficção e realidade – ou entre registro documental e elaboração narrativa – como parâmetro de distinção relativo ao documentário, intentamos uma reposição desse problema em outros termos. Do contrário, a ideia de que todo documentário tenderia à ficção (visto o aspecto narrativo estruturante de seu discurso), assim como o de que toda ficção tenderia ao documentário (no sentido de que nada do que é figurativizado em filmes dessa ordem é alheio à composição social e às virtualidades do homem), inviabilizaria de saída nosso posicionamento teórico fundamental: o de reconhecer a autoria no documentário como uma questão que releva do próprio gênero. Uma vez desconsiderado o viés de “verdade” ou mesmo de “realidade” como elemento a endossar um campo conceitual para o documentário, parece patente, entretanto, que tal prática não pode prescindir do mundo concreto como matéria-prima:

*A principal vantagem do nome é termos um conceito carregado de conteúdo histórico, movimentos estéticos, autores, forma narrativa, transformações radicais, mas em torno de um eixo comum. Dentro desse eixo comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (...), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nós é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. (RAMOS, 2008, p.22)*

A ideia da asserção foi, sob terminologias distintas, anteriormente mobilizada por diferentes teóricos. Nichols afirma como especificidade do documentário o estabelecimento de argumentos sobre o mundo histórico, visada que parece avançar um passo na direção do conceito de ponto de vista: “(...) os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas” (2005b, p.30). Tal elaboração ilumina-se em vista de outro conceito da lavra de Nichols: o da voz do documentário como princípio organizador/legitimador dos enunciados dessa ordem. Carroll (2005) situa os filmes do gênero no espectro de um cinema da asserção pressuposta, o que demandaria uma definição fortemente baseada nas intencionalidades do realizador. Como subcategoria da não ficção, o filme de asserção pressuposta seria aquele em que o realizador intenciona que o público entretenha o conteúdo como assertivo – o espectador pressuporia então que tais filmes estivessem respaldados por intenções veritativas, mesmo quando, intencionalmente, o cineasta estivesse dissimulando.

Finalmente a visada sêmio-pragmática de Odin (1984) aborda o documentário face ao conceito de leitura: o filme documentário seria, pois, aquele que em termos programáticos viabilizaria uma leitura documentarizante por meio de marcas específicas no texto fílmico. De maneira mais abrangente, o que possibilitaria tal modalidade de leitura seria a pressuposição, por parte do leitor, de uma densidade “real” do enunciador – o que, na leitura

fictivizante, teria como contrapartida a construção de um “eu-origem” fictivo ou mesmo uma recusa do

leitor em construir esse eu-origem.

Decantadas as divergências entre as posições conceituais sobre o problema da asserção, observamos como substrato comum a questão do engendramento do referido ponto de vista como efeito de sentido articulado pelo documentário – seja em termos de uma voz que argumenta (Nichols); de uma intencionalidade enunciativa (do realizador), que determina o modo de indexação do discurso filmico (Carroll); ou ainda de um deslocamento de perspectiva rumo ao polo do leitor, em que as proposições de leitura pressuporiam uma triangulação entre o filme, o conjunto da obra e o próprio leitor, que reage às outras instâncias, efetivando ou não os efeitos da leitura proposta (Odin).

Postas essas considerações, deteremo-nos agora na questão sobre o “dado de mundo” como matéria-prima do documentário.

### **Em cena, um pedaço de vida**

Contígua à dimensão da asserção, em seu dado enunciativo, pensamos a perspectiva dos “indícios do mundo material” na ordem dos documentários. Parece haver aí algo que exorbita o nível da mera mostraçõ do mundo em seu caráter ontológico. Não raro, entretanto, o efeito de indicialidade proposto/atribuído ao gênero qualifica-se como a própria chancela dessa modalidade discursiva. Tendo o lastro do real como uma espécie de fetiche, na remissão a uma totalidade inapreensível, o “documentário ideal” (evidentemente inconcebível) seria aquele que emanasse imediatamente do mundo.

Mesmo que tal possibilidade seja inexecuível, cogitemos, como exercício de abstração, circunstâncias em que a máxima referencialidade seja elemento intrínseco ao engendramento de certos conteúdos. Pensemos, pois, nas câmeras de segurança instaladas em espaços urbanos (donde a virtualidade de uma vigilância em tese descorporificada e ininterrupta). Como bem sabemos, tal materialidade imagética trata-se já de um recorte, possibilitado apenas por um elemento de mediação (ainda que seja um equipamento tecnológico), cuja densidade só se viabiliza por meio de outro princípio de seleção/recorte: um olhar subjetivo.

Se um princípio de evidência é, de qualquer modo, delimitado como dado de legitimação nos documentários, isso se dá menos pela profusão de um real do mundo do que pela densidade de uma presença subjetiva que é percebida nesse real – ou que, de alguma forma, destaca-se de uma continuidade. O estatuto de uma presença na imagem – ou na tomada, segundo as formulações de Ramos – dimensiona-se em dois âmbitos. De maneira mais evidente, no que se refere à própria dimensão enunciativa. Ocorre, também, que uma densidade semelhante é constatada quando da configuração de um outro. O documentário sempre traz à cena formas de alteridade, ou por outra, modos de uma existência no mundo. Tais formas de presença são sempre afetadas pelo peso do mundo em seu transcurso: a duração de um plano, nesse caso, coincide, em termos do momento enunciativo, com a própria duração existencial (ainda que

haja encenação), como se um pedaço de vida então irrompesse na cena. Mas é apenas em sua radical condição de ente do filme que tal presença adquire compleição:

*O sujeito da câmera não existe em si (pois senão seria um sujeito como outro qualquer). Sua singularidade é existir para a circunstância de mundo na qual está inserido, sendo determinado em comutação pelos outros sujeitos que também vivem essa circunstância, ao mesmo tempo que se lança e existe através da experiência do espectador: sujeito que nunca está presente na circunstância da tomada. O sujeito-da-câmera existe para o espectador e é conformado na experiência da imagem. (RAMOS, 2005, p.186)*

Pretendemos redimensionar, nesse âmbito, a propriedade de lastro do real generalizada como especificidade do discurso documentário. A “compulsão a olhar” e o “desejo de ver” não se sustentariam senão devido à expectativa de uma presença na cena. O real do mundo converte-se em o real de estar no mundo, de ser por ele afetado e de, responsivamente, imprimir em sua superfície algo de singular.

Propusemos ilações possíveis sobre o espaço da enunciação e, por consequência, sobre a conformação de posições enunciativas no exercício de tal singularidade (condição que se adensa na construção da autoria). Trata-se da instalação de um eu que dá a ver um outro. Este, em condição intrinsecamente dialógica, reverte o olhar, dando a ver o eu, ora o outro do outro. Pretendemos assim dimensionar a construção do sujeito para a câmera, ou, em termos mais imediatos, dos personagens do documentário.

### **O problema do outro**

Uma asserção sobre o mundo histórico nunca se dá em termos puramente constativos, ainda quando as estratégias de sentido mobilizadas trabalham por um efeito de impessoalidade ou neutralidade. Dar a ver pressupõe a construção daquilo que é dado a ver, segundo uma graduação de valores que deriva de um assentamento enunciativo. No caso do documentário, isso é especialmente expressivo na constituição dos sujeitos filmados.

Apontamos anteriormente a densidade de uma presença na cena como o parâmetro que efetiva o efeito de “emanação direta do real” nos documentários. Trata-se, logo, de uma vida no mundo: uma forma de existência singular e irreduzível. Contrastamos, nesse ponto, a particularidade da dinâmica do estereótipo, que sempre se perfaz segundo um reducionismo, mobilizando certo agrupamento dos sujeitos em categorias típicas, sustentadas por plataformas de ordem imaginária. A esse respeito, é interessante salientar um dos procedimentos mais comuns, no documentário contemporâneo, a ensejar a construção de personagens: o método da entrevista.

Na visada de Bernardet (2003), uma certa vulgarização desse estatuto concorre para um esvaziamento do lugar de alteridade, que então é conformado às demandas de uma identidade, em patente dissimetria de poder. “Dar voz ao outro”, não raro, equivale a uma

perversa concessão: concede-se ao outro o direito de se manifestar (em verdade, ele é estimulado a isso), desde que em conformidade aos anseios da instância enunciadora, sem que o exercício de subjetividade por parte do outro venha borrar os programas pré-determinados, desmobilizando o princípio de fixidez dos estereótipos:

*(...) Porque, simplesmente, não se dialoga com entrevistado pobre. Há como que uma dupla atitude em relação a esse tipo de entrevistado. Por um lado, uma relação fetichista: tudo o que diz o pobre vale; não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão – entrevistado pobre é um tanto sacralizado. Por outro, não passa de matéria-prima para os filmes. (BERNARDET, 2003, p.294-295)*

Ao mesmo tempo em que a possibilidade de interlocução ‘imediate’ (via entrevista) tende a ampliar todo o campo ético-estilístico do documentário, por sublinhar um efeito de autenticidade (a fala do outro livre de reconstituições, apreendida em sua materialidade concreta), também se generaliza em termos de um lugar-comum. O fragmento de alteridade tende a ser reduzido, expropriado de uma singularidade radical.

Depreendemos assim de que forma as modulações dessa voz de outrem, cuja calibragem é dependente de uma instância da enunciação, representam também uma condição estrutural do discurso documentário, parâmetro que certamente determina os diferentes movimentos estilísticos tangentes ao gênero, assim como as representações da autoria nas diferentes épocas históricas.

A noção de auto-mise-en-scène proposta por Comolli (2008) tangencia o problema da construção dos sujeitos filmados no campo do documentário. Mencionando um saber inconsciente, em cada indivíduo, a respeito de estar sob o olhar do outro, o teórico observa uma postura adotada pelos sujeitos em decorrência de tal saber. A constituição da subjetividade demanda um movimento de autoexposição ao olhar do outro, deixando-se agenciar por intermédio dele. A prática cinematográfica, adianta o autor, é um espaço propício para se delinear tal relação:

*A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque a registra, nela inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro. (COMOLLI, 2008, p.81)*

De tal forma conhecedor desse olhar necessariamente exterior que o constitui, que garante sua própria existência, o sujeito dispõe-se ao olhar da câmera/outro, enunciando-se a si. A auto-mise-en-scène configura-se como esse movimento subjetivo de colocar-se em cena, em condição de apreensão pelo olhar do outro. O sujeito, então, reconhece e desempenha protocolos próprios a esse colocar-se em cena, sem que isso signifique um automatismo

associado à noção de encenação, no sentido mais redutor do termo.

A dimensão da autoria relaciona-se também às formas de apreensão da auto-mise-en-scène dos sujeitos por parte do enunciador. Sublinhando que essa condição está sempre presente, Comolli chama a atenção sobre o gesto do cineasta em relação a ela.

Frequentemente, diz, o posicionamento do realizador orienta-se em termos de uma desarticulação, um apagamento da auto-mise-en-scène dos sujeitos filmados. Trata-se de uma redução do outro, de uma planificação de diferenças orientada pela escala valorativa da identidade. Outras vezes, entretanto, o cineasta faz apagar sua própria mise-en-scène, abrindo espaço e possibilidade para que o outro se manifeste em sua irredutibilidade.

A composição do personagem, em sua especificidade documentária, é afetada por esse tensionamento, que releva de uma distribuição de hierarquias, expressa nas formas de construção da alteridade – ou, mais especificamente, pela dinâmica em que são acolhidas ou rejeitadas as auto-mise-en-scènes desses sujeitos. Posto que dar a ver implica dar-se a ver, interessa-nos depreender os fundamentos sobre os quais se assentam as representações do outro – como forma de se apreender, de través, a própria imagem valorativa de um eu que enuncia.

Selecionamos para esta comunicação, com intuito analítico, três produções baseadas na construção de personagens (seja por um viés biográfico, seja em vista das relações deles com o ambiente, ou ainda versando sobre atuações performáticas em contingências específicas): *Nanook*, o esquimó (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, EUA, 1922, 79’); *Crise* (*Crisis: behind a presidential commitment*, Robert Drew, EUA, 1963, 52’); e *Estamira* (Marcos Prado, Brasil, 2004, 121’).

### **Ética do resgate: o personagem exemplar**

Algo vulgarizado por análises que demarcam uma origem do documentário ocidental, *Nanook*, o esquimó demanda, no contexto dos anos 1920 (marcados tanto pela emergência do documentário como possibilidade de expressão quanto pela reordenação de parâmetros antropológicos da relação com a alteridade), o reconhecimento de formas de encenação no documentário, com vistas à restituição de tradições de populações e de épocas remotas. Envolto na aura de pai fundador dos documentários, *Nanook* potencializa a hibridização entre as dimensões do registro e da criação subjetiva, na composição de seu protagonista. O esquimó que dá compleição a uma narrativa heroica na vastidão branca da Baía de Hudson insinua o caráter romântico que modula a construção de um personagem típico, exemplar. Propagadora de uma espécie de neo-rousseauianismo, a instância autoral faz ressoar a mítica do bom selvagem, ao mesmo passo em que atribui a si própria a missão de recompor e ressituar os relatos históricos.

Em termos de um caráter fabulador intrínseco às narrativas dessa natureza – ficções verbais tanto inventadas quanto descobertas (WHITE, 2001) – a dimensão histórica nesse documentário mescla-se às investidas ficcionais como estratégia enunciativa legitimadora do

próprio gênero: lembremo-nos de que foi também um filme de Flaherty (*Moana, a romance of the golden age*, 1926) que suscitou a conhecida definição de documentário proposta por John Grierson, que vê como inextricáveis (e mesmo indiferenciáveis) o universo da referencialidade e o da criação.<sup>2</sup>

Nesse aspecto, não apenas a solicitação deliberada para que os personagens encenem situações específicas, mas também a estrutura da montagem no documentário, baseada na alternância de planos visando a uma contiguidade narrativa, dimensiona na tessitura do filme a construção narrativa dos sujeitos, que performatizam para o dispositivo fílmico, dando a entrever algum grau de consciência quanto à possibilidade de auto-mise-en-scène – assim é que esses sujeitos para a câmera sorriem, acenam, direcionam o olhar rumo a um sujeito da câmera, impregnando a cena de um caráter afetivo.

De maneira análoga, a composição episódica baseada na tensão radicalmente cinematográfica entre o campo e o fora de campo enlaça a instância espectadora em uma ordem dramática atravessada por um olhar maniqueísta estruturador da narrativa, baseado na representação idílica homem versus natureza. À guisa de exemplo, aludimos a uma sequência em que os personagens, munidos de arpões, protagonizam uma extenuante caçada a morsas – tradição que, factualmente, havia sido abandonada quando da rotação do documentário (dado que conhecemos em vista de repertórios extrafílmicos). Composição exemplar de uma intervenção por parte do enunciador, tal característica exorbita o âmbito da sequência, generalizando-se como opção narrativa no filme em questão. Não se trata, pois, de sobrepor a dimensão da criação a do registro (tampouco de justapô-las), mas de escavar o registro por meio da criação, particularizando modos de ver e de dar a ver que fazem do lugar de autor – em *Nanook* e desde *Nanook* – uma prerrogativa dos documentários, no que diz respeito à emergência de um ponto de vista no mundo.

### **Epifania do registro**

Em assunção a um afastamento estético quanto à posição enunciativa marcada pela clara intervenção do realizador na espessura do filme (aspecto central nos chamados documentários clássicos ou de caráter educativo), *Crise*, obra tributária à filiação do Cinema Direto, ordena efeitos de sentido que potencializam a dimensão da captação cênica, em uma proposta anti-intervencionista.

A imanência das circunstâncias da cena autonomiza-se, em busca da denotação “espontânea” dos gestos e das expressões, da verdade fugidia do instante, de uma epifania do registro.

---

<sup>2</sup> A conceituação demarca como especificidade do filme documentário o “tratamento criativo das atualidades” (JACOBS apud DA-RIN, 2008, p.20). Em contraste ao filme de estúdio, a questão do documentário não estaria na dicotomização entre o registro da realidade e a criação “fabulatória”. A especificidade dessas narrativas seria imbricada à possibilidade do cinema de “percorrer” o mundo concreto, observando e selecionando fragmentos da própria vida, de modo a conferir a eles um tratamento estético que garantisse o manuseio das materialidades fílmicas de maneira singular. Já nos primórdios das reflexões sobre o gênero, parece-nos haver uma consciência aguçada no que diz respeito à demarcação do espaço desses filmes como um lugar de construção discursiva



Chegando à máxima expressão no transcurso dos anos 1950 e 1960, em virtude também das condições tecnológicas que favoreciam uma observação discreta (a compactação das câmeras e a captação sincrônica do som), a estética do Direto generalizou-se, identificada a um cinema diretamente emanado do real.

Tal aspecto programático, entretanto, não parecia estar na pauta dos realizadores. O próprio caráter de “não intervenção” deve aqui ser entendido de maneira bastante situada: não intervenção além daquela elementar – a da própria câmera. A proposição de uma estética do recuo, no sentido do não fechamento radical dos sentidos e das representações por parte de uma autoridade que enuncia, não equivalia a uma espécie de decalque do mundo por meio da técnica cinematográfica, propondo, ao contrário, a organização das narrativas pela costura dos indícios subjetivos dos indivíduos filmados.

A potencialização de detalhes (gestos, olhares, titubeações da fala, esgares, composições pontuais dos figurinos) – indícios da referida observação discreta – robustece a composição dos personagens. Em *Crise*, a intervenção explícita da instância enunciativa perfaz-se apenas nas raríssimas circunstâncias em que uma contextualização imediata se torna necessária para engajar o espectador na trama. Ainda assim, como opção estética, o registro da fala do enunciador (o próprio realizador do filme) contrapõe-se às tradicionais cartelas explicativas ou ao recurso da “voz de Deus”, também eles substratos comuns ao documentário clássico. Como contraponto à não intromissão explícita do realizador, a ordenação narrativa, deslanchada sobretudo pelo processo de montagem paralela, propõe uma dicotomização em termos de protagonismo-antagonismo, referente aos personagens. George Wallace, então governador do estado norte-americano do Alabama, é figurativizado como o político conservador que, em 1963, pretende impedir pessoalmente que dois estudantes negros sejam matriculados na Universidade do Alabama. Robert Kennedy, procurador geral da República e espécie de lugar-tenente do irmão, o então presidente dos EUA John Kennedy, assume um duplo papel redentor, como garantidor do cumprimento da lei e como propagador de atitudes que desmobilizem o racismo no país.

A composição de detalhes que dimensiona valorativamente os dois personagens principais amplifica efeitos de sentido peculiares, em termos da identificação de um universo próprio a cada um deles. No que se refere a George Wallace, a tensão dos músculos da face, o cabelo impecavelmente penteado, os modos demasiadamente contidos, mostram-se suficientes, posto que captados da própria circunstância de mundo em que emanaram, à denotação de um aspecto de anacronismo que se fixa à personagem do governador. Da mesma forma, o caráter de jovialidade e determinação atribuído a Robert Kennedy é manifesto na pretensa descontração dos gestos, nas mangas arregaçadas da camisa, na performance majoritariamente atuante (donde os restritos momentos de repouso ou contemplação em que o procurador geral é figurativizado).

É notável que recursos estéticos muito semelhantes sejam postos a serviço de efeitos de sentido díspares, ainda que correspondam de maneira coerente ao espaço semântico construído por/para cada um dos personagens. A câmera-observadora, suficientemente discreta para registrar e dar a ver o transcorrer da circunstância, frequentemente mostra os

personagens por trás, construindo características menos evidentes de suas personalidades. Logo no início, é dessa forma que o documentário vai desvelando o governador Wallace, por meio de um movimento de câmera que progressivamente se aproxima do personagem, denotando o terno excessivamente alinhado e o corte de cabelo algo semelhante ao de Hitler. Ao final, em uma inversão de perspectiva, Kennedy também é mostrado de costas, mas a câmera se distancia lentamente dele, enquanto detalha o despojamento do figurino, que o personagem reitera afrouxando a gravata: visto que resolvera a “crise”, sobrepujando Wallace, vai saindo progressivamente do campo – ou do olhar da câmera, que também se recolhe, dando a observação por encerrada.

### **Fruição do excesso**

Em Estamira, a matriz de composição da personagem responde por uma dinâmica de perversão: contrariando representações estabilizadas em termos de lugares-comuns sociais, a personagem escreve/inscreve uma versão peculiar de sua história, ora paradoxalmente ordenada pela dinâmica das perturbações psíquicas que a acometem.

Sob o signo de uma ultrapassagem que desestabiliza tais representações cristalizadas, autoatribuindo-se a prerrogativa de significações verdadeiras, libertadoras (o que se expressa na repetição constante da fala: “eu e o poder real”), Estamira, como personagem, constrói-se segundo uma economia da disjunção e do excesso.

Disjunção relativa às normas de um discurso orientado pela coerência e pela racionalidade triviais, generalizadas. Excesso no que corresponde aos registros da visibilidade e da audibilidade que se materializam no documentário. Imagens algo degradantes, gritos, potencializações extremas de situações de conflito, propõem uma fruição do excesso que chega a resvalar em um efeito de constrangimento – a exemplo da sequência em que a protagonista discute violentamente com um dos filhos, Hernani, que entoia provérbios bíblicos, enquanto a mãe, numa espécie de delírio, repete aos gritos blasfêmias e palavrões.

Tal fruição do excesso em dimensão cênica guarda certa correspondência, em termos do exercício de dar a ver a personagem, com uma construção enunciativa que tematiza os universais de “ordem e desordem”, “racionalidade e irracionalidade”, “grotesco e profético”. Torna-se evidente a faculdade da câmera, enquanto mobilizadora de um evento fílmico, de suscitar uma espécie de catarse por parte da personagem, que se engendra em termos do transbordamento de significados latente na auto-mise-en-scène. A percepção de tal excesso, entretanto, se perfaz por meio de contrastes. Ao discurso escatológico e fatalista da protagonista, (cor)respondem depoimentos e entrevistas de familiares, assim como imagens de arquivo de um tempo em que a doença mental ainda não havia alcançado Estamira. Analogamente, imagens da personagem performativizando falas de caráter profético têm como característica uma utilização bastante expressiva da cor, ao passo que as imagens que mostram a inserção da personagem em uma ordem institucional, como nas circunstâncias em que transita por manicômios, são compostas em branco e preto e trabalhadas por efeitos de granulação. Tais expressões de uma ordem estabilizada advêm como uma espécie de

“bordeamento” ao universo próprio a Estamira, denotando sua condição mental na chave do desvio e da anomalia.

Em um movimento de mostraçãõ exorbitante, propõe-se a autoridade do lugar de autor nesse documentário. Catalisadora de um espetáculo de purgaçãõ que se desenrola sob o olhar do espectador-coenunciador, a instância da câmara mobiliza a fruiçãõ de um desajuste entre ser e ter que marca irremediavelmente a personagem: “Eu nunca tive aquilo que sou: sorte boa”.

### **Considerações finais**

Uma contiguidade entre o espaço da cena e o espaço da própria vida, nos documentários, responde pelo “lastro de real” nesses enunciados que, entretanto, só tem razão de ser em vista de uma triangulaçãõ de presenças no circuito enunciativo. É nesse âmbito que um sujeito que mostra (instância do enunciator), um sujeito que é mostrado (instância do personagem) e um sujeito para quem se mostra (instância do espectador/coenunciador) são interdependentes em uma dinâmica de efetivaçãõ de sentidos propostos pelos discursos circulantes em cada momento histórico.

Por derivaçãõ, pensamos na instauraçãõ de um problema ético como inerente ao documentário. A dimensãõ do olhar (e a consequente faculdade de ver e de distribuir modos de ver) implica ao lugar de autor uma avaliaçãõ valorativa de ordem moral. Percorrendo, em breve exercício analítico, três estratégias de construçãõ acerca de personagens em filmes dessa natureza – o que equivale a dizer: três momentos de legitimaçãõ do documentário como gênero discursivo – depreendemos que os parâmetros que orientam a construçãõ da(s) alteridade(s) relevam de configurações que modulam concomitantemente as representações identitárias (neste caso, aquelas que dão conta de uma autoridade legitimada a validar sentidos em circulaçãõ: o próprio autor).

As formas de acolher a auto-mise-en-scène dos sujeitos em cada um dos filmes investigados dá notícias do papel, do valor e mesmo da conceituaçãõ atribuídos ao documentário em diferentes momentos da estruturaçãõ do gênero. Temos, pois, configurações que destinam ao personagem um caráter exemplar, em uma aproximaçãõ do outro eivada do idealismo que atribui ao homem isolado o ethos da pureza ancestral. Da mesma forma, uma apreensãõ discreta da alteridade, segundo estratégias de recuo pela instância que enuncia, parece fazer fé em uma subtraçãõ subjetiva que, paradoxalmente, procura legitimar-se como mediadora da própria epifania do registro. Por fim, a faculdade de dar a ver, em uma cultura que flerta com a ideia da visibilidade irrestrita, em que “tudo aí está para ser visto”, assume a mostraçãõ do excesso como possibilidade de sustentaçãõ de um lugar de autor em determinado segmento dos documentários contemporâneos.

## Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. (Volochínov). “Os gêneros do discurso”. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- \_\_\_\_\_. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARROLL, NOËL. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In: RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional – vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue Editorial, 2006.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2a.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- NICHOLS, Bill. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão. Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional – vol. 2. São Paulo: Senac, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Introdução ao documentário. São Paulo: Papyrus, 2005b.
- ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarissante”. In: ODIN, Roger; LYANT, Jean-Charles. Cinémas et réalités. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa”. In: \_\_\_\_\_. Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional – vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- \_\_\_\_\_. Mas afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008.
- ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: HOCKINGS, Paul. Principles of visual anthropology. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.