

ENSAIO

A Poesia e o banal nos modos de fazer

Rafael de Almeida

RESUMO

Reflito neste ensaio, a partir da análise de *O Fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001), a questão do gesto como elemento do cinema documentário. A discussão parte dos **efeitos de real**, expressão de Jean-Louis Comolli, alcançada na montagem do filme, perpassando reflexões em torno do corpo, sua cotidianidade e, por fim, sua forma, naquilo que Giorgio Agamben chamará de **forma-de-vida**. Aponto, em *O Fim do sem fim* para uma inserção do corpo cotidiano, bem como seus gestos e modos de fazer em extinção, na esfera política por intermédio da escritura do filme. O trabalho é parte do projeto “Experimentar o real: (re)invenções do documentário brasileiro contemporâneo” que busca compreender o documentário, em sua vertente inventiva, como caminho privilegiado para a renovação e expansão do domínio rumo à produção de outras formas de discurso imagético-narrativos.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário. Estética. Política. *O Fim do Sem Fim* (Filme). Cinema brasileiro contemporâneo.

No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda.

Giorgio Agamben

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.

Manoel de Barros

1 Micro-dramas da forma

De acordo com Serge Daney, o cinema “moderno” seria aquele que tomou posse da “não-profundidade” da imagem, ou seja, da superfície da imagem, “[...] que a reivindicou e que pensou construir – com humor ou com furor – uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico”. (DANEY, 2007, p. 231). Para o crítico francês, o cinema clássico tratava, de modo especial, de estabelecer um pacto com o espectador, através do qual era instituída a crença de que, de fato, havia algo para ser visto *atrás* da imagem. Em contrapartida, a modernidade do cinema surgiria para quebrar esse pacto, para revelar a profundidade nula da qual a imagem de cinema é constituída.

Se “a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como ‘dados’”, logo ela não pode ser percebida como outra coisa que não uma superfície opaca. É tomando isso como pressuposto, que Deleuze afirma a necessidade de que o “[...] cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica, as imagens digitais, para inventar a nova resistência e se opor à função televisiva de vigilância e de controle.” (DELEUZE, 1992, p. 98). Questão política. Bellour acrescenta, à proposição deleuzeana, que é entre as imagens, que “[...] se efetuam, cada vez mais, as passagens, as contaminações, de seres e de regimes: por vezes muito nítidas, por vezes difíceis de serem circunscritas e, sobretudo, de serem nomeadas.” (BELLOUR, 1993, p. 214). É como se Deleuze, apostasse na ampliação de uma camada da superfície cinematográfica (logo, do campo de força que a compõe), e endossasse a hipótese de Dubois: “Se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as ‘últimas tecnologias’ informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo.” (DUBOIS, 2004, p. 73).

“Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras.” (DANEY, 2007, p. 233). É que, segundo Deleuze, um terceiro período estava se projetando. “Não mais: o que há para ver por trás da imagem? Nem: como ver a própria imagem? Mas: como se

inserir nela, como deslizar para dentro dela, já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens, já que o ‘fundo da imagem é sempre já uma imagem’,” – conforme afirmou Daney sobre os filmes de Syberberg – “e o olho vazio é uma lente de contato?” (DELEUZE, 1992, p. 91-92).

Na operação do que nos permitimos aqui chamar de **cinema da superfície**, “o corte, a colagem, o *raccord*, o salto. Essas colisões, essas substituições ou essas associações de planos” são responsáveis por produzir, “[...] ainda melhor do que na filmagem, efeitos de violação ou de irrupção.” É o que o artista plástico e cineasta Cao Guimarães realiza ao lidar com o que ele define como **micro-dramas da forma**. Para Comolli, elas fabricam “**efeitos de real**, desse **real** que só se compreende como algo que vem deslocar ou minar todas as narrativas do mundo.” (COMOLLI, 2008, p. 240).

Em *O Fim do Sem Fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001) somos encantados pela exploração desse tipo de material de composição. Segundo Cao, a realidade das coisas “[...] está aí para ser transformada em imagem e som e este é um universo simplesmente infinito, que não pode ser restrito ao homem e ao que este imagina ser o mundo. Antes que se possa imaginá-lo, o mundo já é!” (GUIMARÃES, 2005).¹

Rodado em 16mm, super-8 e MiniDV, nos estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Paraíba e Ceará entre novembro de 1999 e fevereiro de 2000, e tendo sido finalizado em março de 2001, *O Fim do Sem Fim* é um documentário que possui como pano de fundo o eminente desaparecimento de certos ofícios e profissões no Brasil. O filme é um mergulho na inventividade e resistência dos homens diante das mudanças tecnológicas e culturais. Num contínuo debate entre a finalidade e o fim das coisas, as evoluções contemporâneas são tratadas pelos próprios indivíduos retratados. Privilegiando aspectos ligados à existência, hábitos, e obsessões dos personagens, o filme percorre existências veladas, ofícios atávicos e práticas anacrônicas que compõem o retrato de um povo.²

“Achei que um documentário tinha mais a ver com a forma como eu enxergo todo o meu trabalho que é pensar na realidade como a mais forte das ficções”, alega Cao Guimarães. O documentário talvez fosse “[...] uma forma também de fazer um audiovisual mais barato, mais autônomo, híbrido entre o cinema e as artes plásticas.” (GUIMARÃES, 2006).³ Ou, talvez, o filme para Cao fosse, naquele instante, somente uma oportunidade para redescobrir o país através do cinema, de um longa, o seu primeiro. Depois de ter passado os últimos anos em Londres, experimentando com curtas.

■
¹ Documento eletrônico.

■
² Sinopse de *O Fim do Sem Fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi, 2001).

■
³ Documento eletrônico.

Em *O Fim do Sem Fim*, em diversos momentos percebemos a atuação dos **micro-dramas da forma**, os quais, entre outros fatores, monumentalizam o caráter de documento do filme e geram esses **efeitos de real**, citados por Comolli. Quando digo isso, a intenção é significar que “o documento não é inócuo”. Logo é, antes de qualquer coisa, “[...] o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver”, assim como o filme documentário. Por essa perspectiva, percebemos o documento como algo “[...] que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente.” O que nos permite, em última instância, afirmar que o “documento é monumento”. Ou seja, é resultado do “[...] esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.” Por fim, “não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira.” (LE GOFF, 2003, p. 537-538). Ou, em nosso caso, poderíamos dizer: todo documentário é mentira (poderíamos?). Potência do documentário.

Logo, na esteira de Arthur Omar, é possível dizer que a questão, que precede a todas as outras, é determinar a função do cinema dentro do real. “O que nós queremos que o cinema seja e exerça. Em seguida, isso permite que nós estruturamos uma linguagem capaz de manipular os dados dessa realidade dentro de nossos objetivos, para que ela se exerça mais eficazmente.” (OMAR, 1997, p. 202). E, é nesse sentido que caminha *O Fim do Sem Fim*, ciente do que quer **ser** enquanto obra, assim como na realidade encontrada: ficção, sonho e lucidez se mesclam ao registro documental na feitura dos retratos desses personagens-profissionais. Os retratos são sempre soprados pelas potências do vento do falso, e, assim, ficam mais livres, líricos, poéticos.

Uma senhora caminha rumo à capela. A câmera a acompanha com certa distância. Envolta por véus, em um plano médio, ela faz o sinal da cruz. Pela textura do filme 16mm, agora, a câmera revela as formas que o vento desenha no chão, também com textura, de terra vermelha, por meio das roupas que estavam a secar presas no varal, enquanto ouvimos sons de galinhas e pintinhos por perto. Esse é o início do retrato de Dona Santinha, parteira, de Milho Verde (MG), que pelo calor de suas mãos realizou o primeiro parto, com apenas 22 anos de idade.

Diante disso, os “inocentes” poderiam falar em manipulação da realidade. Mas, “filmar, cortar, montar – escrever, em suma – é, evidentemente, manipular, orientar, escolher, determinar, em resumo, interpretar uma realidade que nunca se apresenta a nós

como ‘inocente’ ou ‘pura’, a não ser que assim fantasiemos”, alega Comolli (2008, p. 262). Ou seja, os documentários também são colocados em cena. Por outro lado, que soma a esse, a “revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação”, ela “privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua.” O que encontra reverberações no documentário que aqui analisamos, já que as imagens dos ofícios em extinção são consideradas como **dados**, nos são apresentados em uma estrutura de blocos, deslizam fluidamente uns sobre os outros, sem se prender a nenhum tipo de linearidade, ou ter a intenção de formar uma memória progressiva dos trabalhadores. Logo, esses estratos cambiantes geram uma espessa superfície, construída pela soma de suas camadas. Dentistas práticos, cientistas, engraxates, fotógrafos lambe-lambe, garimpeiros, parteiras, profetas, cordelistas, rezadores, escreventes, *benshis*, ferroviários, relojoeiros, ascensoristas, vidreiros, faroleiros, lanterninhas, candieiras, maestros de galo, animadores de feira etc. são vários e comportam múltiplos semblantes em seus rostos, muitos mundos possíveis dentro de si, alguns prestes a apagar-se, no entanto compõem uma única memória, embora coletiva, ligada ao eminente desaparecimento de seus respectivos ofícios. A “memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural.” (LE GOFF, 2003, p. 532).

Diante de tamanha diversidade, seria ingênuo pretender uma representação totalizadora de cada um deles. É por isso que, com o vídeo, os realizadores deixavam “[...] patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, ao mesmo tempo em que se interrogavam sobre os limites de seu gesto enunciador e sobre a sua capacidade de conhecer realmente o outro.”. Por reconhecerem que “[...] não se encontram mais ausentes do ‘texto’ audiovisual”, não se escondem, como outrora, atrás das câmeras, com o intuito de sugerir uma pretensa neutralidade. (MACHADO, 2007, p. 31).

Tudo isso vai de encontro ao “[...] estilo experimental, a visualidade cambiante e fluida”, explorada na superfície da imagem de *O Fim do Sem Fim*, já que Cao Guimarães veio da videoarte, bem como os co-diretores Beto Magalhães e Lucas Bambozzi (BENTES, 2007, p. 124). Por Cao partir do vídeo, essa **forma que pensa**, e lançar um **olhar imaginário** sobre o mundo, “a arte de olhar o real tornou-se a de fabricar uma imagem: a mesma”, a mesma que imagina, que “transvê”, como diria Manoel de Barros. (BARROS, 2004). “A luz define um espaço para o olho, mas, fixada, ela se torna a fonte daquilo que excede a cena, daquilo que excede toda **representação**.” (AUMONT, 2004, p. 193). Logo, transcende. E assim, o “mundo se faria entrever no ponto que a representação perde seus efeitos e falta seu objeto... O real

como erro, aproximação, tateamento, transição.” (COMOLLI, 2008, p. 150).

O Fim do Sem Fim oferece ao espectador a possibilidade de deslizar ao longo das imagens, em uma errância infinita, as quais já o fazem umas nas outras; mergulhar nos poros de sua superfície, e se iludir com os **efeitos de real**; experimentar as mentiras que perpassam o corpo do filme, tornando-o um documento-monumento; e, por fim, mensurar a espessura da superfície formada pelas camadas de memória, que a tornam coletiva, patrimônio. Dessa forma, como diria Deleuze, “o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.” (DELEUZE, 1992, p. 183). Ou, para lembrar Manoel de Barros, seria possível dizer: “Tudo que não invento é falso.” (BARROS, 2004, p. 67). O que nos permitiria, por lógica, dizer que todo documentário inventado é verdadeiro.

2 Questão de corpo

A câmera registra a fachada de uma casa, onde se lê “dentista”, escrito de maneira bastante simples, como que feito à mão por alguém que não tem o pintar como ofício. Em seguida, em plano-sequência, adentra esse ambiente pela porta. Tudo isso feito com a câmera 16mm na mão, muito calmamente. Enquanto escutávamos, de uma voz masculina rouca e exaltada, as seguintes palavras: “Senhores telespectadores, eu sou um homem cientista desconhecido do povo de Salinas, e do resto do mundo”. No próximo plano a disjunção entre o visual e o sonoro dá um passo atrás, e permite que liguemos aquela voz a um corpo. O corpo de um senhor, que pela superfície de seu rosto deve ter por volta de 60 anos de idade, usando óculos escuros estilo aviador, camisa estampada e gravata preta – “Sou mestre dos mestres pós-populares. O homem aqui conhece de morfologia, é um homem prefulgenciado, aclarado e resolvido à luz das mais recentes aquisições das ciências em geral. Entendo milhares de temas brasileiros, centenários de artigos enciclopédicos, gramática, aritmética, geometria, física, química e etc. É isso aí, é um homem cismografista, um homem teólogo, um homem astrofísico e cientista”. E, se “[...] é pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento”, *O Fim do Sem Fim* começa com o corpo de um pensador, um corpo cotidiano, que carrega em si o cansaço e a espera. O primeiro percebido pelos seus traços de rostidade, e o segundo pelos seus atos de fala. (DELEUZE, 1992, p. 227).

Isso porque o corpo nunca está no presente, como nos lembra Deleuze, ele sempre carrega o antes e o depois. É a atitude cotidiana que coloca o antes e o depois no corpo, logo, é ela que embute o tempo no corpo. “A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior.” (DELEUZE, 1992, p. 228). *O Fim do Sem Fim* vai à busca desses corpos cotidianos, para se unir ao pensamento desses brasileiros, formas-de-vida, que ainda resistem às mudanças impostas pela lógica capitalista do trabalho. Inventam. O pensamento é forma-de-vida, “[...] vida que não pode ser separada de sua forma; e em qualquer lugar que a intimidade dessa vida apareça, na materialidade de seus processos corporais e nos modos de vida habituais, não menos que na teoria, há, e somente há, pensamento.” (AGAMBEN, 2000a, p. 11-12).

O que significa dizer que não é possível separar a mera inscrição do conhecimento do homem comum, nos processos de produção, e a intelectualidade. Os modos de fazer do **um qualquer** demandam pensamento, e essa potência é imanente a toda forma-de-vida. Michel de Certeau nos lembra que nos “[...] próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua **obra** um saber-fazer pessoal.” (CERTEAU, 1994, p. 87-88).

Podemos exemplificar por meio do fotógrafo de Juazeiro do Norte (CE). Trabalhando em frente à prefeitura da cidade, desde 1964, confessa à câmera, aliás, ao corpo que está atrás dela: “Aqui no Juazeiro, ao todo, os fotógrafos de Juazeiro, eram uns 600, sabe? Desses ‘lambe-lambe’. Agora só tem eu. O derradeiro que ficou foi eu”. Operando com uma câmera analógica que só revela imagens em preto e branco, desabafa, – “Agora tem concorrência mais de retrato de filme, colorido. A concorrência ficou atravessada, sabe? No lugar de você ganhar, o outro é quem ganha. Porque você vai disputar... É como andar de caminhão, como quem vai de avião. Aí fica difícil demais” – no entanto revela uma habilidade secreta, uma potência que ele mesmo esconde, como se fosse um truque de mágica. “Eu posso bater seu retrato nessa máquina, você dando adeus a você mesmo. Você pegando na mão de você mesmo. Os dois você. Você e você. Nessa máquina eu faço. Você dando adeus a você mesmo”. O que faz com que o ofício, naquela obra possível, imagem possível oculta no mundo de outrem, ganhe um caráter de arte. Seja **representada** por arte. Uma **arte de fazer**.

Ou seja, enquanto o trabalho do fotógrafo “lambe-lambe” é explorado pela concorrência desleal das lojas, ou apenas negado por um discurso ideológico (preferência pelo retrato colorido,

por exemplo), a ordem é convertida em arte. O que nos permite concluir que a “[...] ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas ‘populares’ desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente.” (CERTEAU, 1994, p. 88).

De modo geral, o documentário, segundo César Guimarães, “[...] reserva lugar para aquelas vidas que continuam a passar em segredo, e é por pouco que não perdemos seus vestígios, quase indelévels, impressos como marca d’água no tempo, mas cuja duração o filme preserva, e assim fazendo, salva, redime.” (GUIMARÃES, 2006, p. 46). *O Fim do Sem Fim* busca esses corpos cotidianos das existências, formas-de-vida, e ofícios que passam, e por vezes se apagam misteriosamente, como estrelas.

3 Forma-de-vida

Por **forma-de-vida**, na esteira de Agamben, queremos significar “[...] uma vida que nunca pode estar separada de sua forma, uma vida em que nunca é possível isolar algo como uma vida nua.” (AGAMBEN, 2000a, p. 3-4). Todavia, em *O Fim do Sem Fim*, não se trata apenas de dar visibilidade a vidas ordinárias, construir uma mera figura do indivíduo que é um dos últimos representantes de sua classe, enquanto trabalhador, logo não é “igual-a-todo-mundo”. O desafio é, segundo César Guimarães “[...] fazer do filme um modo possível de enfrentar uma impossibilidade”, isso porque o **um qualquer** é singular, logo resiste à representação, deixa fissuras, revela multiplicidades. E o faz, principalmente, através de seu discurso. (GUIMARÃES, 2006, p. 85).

O rosto do homem ordinário conserva diversas faces. Como diria Agamben, ele “[...] não é **simulacro**, no sentido de qualquer coisa que dissimula ou encobre a verdade: ele é a **simultas**, o estar-junto dos múltiplos semblantes que o constituem, sem que algum desses seja mais verdadeiro que os outros.” (AGAMBEN, 2000c, p. 94). É por isso que Valdivino, o garimpeiro, é revelado em um primeiro instante como um indivíduo extremamente bem-sucedido – “Deus me dá diamante é todo dia!” –, enquanto ainda estava em seu local de trabalho, alegre, mexendo na terra com as mãos. A equipe o acompanha até sua humilde casa, e a satisfação dele em recebê-la, perceptível através de um sorriso constante, parece ser incontrolável. Após um ato de fala da esposa, que relativiza as qualidades do trabalho do marido, um outro semblante passa a operar em seu rosto, e com ele um ato de fala, – “Mas, talvez, hoje eu tô numa situação fraca, mas amanhã eu posso estar bem de vida. Deus pode me dar uma sorte aí, e eu tô pobre hoje e amanhã eu amanhã rico. É por isso que eu gosto do garimpo. É por isso...” – e, no entanto, havia esperança em sua face e brilho em seus olhos. Ele tinha ficado feliz em tê-

los em casa. Até mesmo prometeu guardar um diamante, caso encontrasse mais de um, e eles retornassem algum dia, para dar de presente. Talvez recebessem poucas visitas.

O que percebemos aqui é a potência da escritura do filme, em garantir ao personagem, enquanto indivíduo, “[...] a chance de exibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irreduzível a uma proposição ou a um conteúdo determinado.” (GUIMARÃES, 2006, p. 41). Acredito, ser nesse sentido que César Guimarães afirma que “aquele que filma o espaço e aqueles que o habitam (com seus signos e práticas) deveriam se deixar ser afetados”. Isto é, abrigar a mise-en-scène do outro “como uma dádiva ou um embaraço, uma aventura ou uma deriva, um devir, enfim, um afeto não-representado, e não a representação dos afetos.” (GUIMARÃES, 2008, p. 269).

Ao provocar uma imersão nesses modos de fazer em desaparecimento, ao se lançar nos mundos possíveis de **outrem**, *O Fim do Sem Fim* promove a individuação dessas **formas-de-vida** ao revelar seus corpos em práticas cotidianas de trabalho. Nesse sentido, contrariamente à lógica espetacular do banal imposta pela televisão, o documentário revela no indivíduo, segundo César Guimarães, “[...] aquele campo de singularidades do qual ele retira um nome próprio ao empreender operações sobre si mesmo e seu entorno [...]”, por mais insignificante que essas operações pareçam ser. E os diretores, certamente, são afetados por essas operações, já que o interesse é pelo ordinário, e não pelo extra-ordinário. O que, se não deixa de operar, ao menos, desloca a lógica do espetáculo televisivo (GUIMARÃES, 2005, p. 82).

Pelos grãos do super-8 vemos a operação de um **micro-drama da forma**. Uma mão segura, em plano-detulhe, um pequeno sino. Em segundo plano vemos o céu azul e nuvens. Ouvem-se pássaros. Somos afetados por esse **efeito de real**. Em seguida, temos um plano próximo de pés que sobem uma escadaria e vai se abrindo lentamente até revelar que se trata de um senhor se dirigindo à igreja. Enquanto isso, no plano sonoro, a partir do momento que os passos começam, temos uma voz masculina que cantarola – “tan-ta-lin, tan-ta-lin, tan-ta-lin, tan-ta-lin, tan-ta-lin-ta-lin-ton, tan-ta-lin, ton-ton-ton, tan-ta-lin, ton-ton-ton, tanta-lin, ton-ton-ton...”. Se acreditamos que toda relação mediada por uma câmera é política, o ato de fala do sineiro, Júlio Vieira, de São João del Rey (MG), não deixa de ser uma resistência – à própria lógica do espetáculo que a simples existência da câmera incita. Enquadrado em primeiro plano, contra a parede, no alto da torre, põe-se a falar e demonstra possuir sabedoria acerca do ofício de tocar o sino da igreja. E compõe com seu conhecimento, e os sons que pode emitir oralmente, os vários modos possíveis

em que o sino pode atuar. O que pareceria ser do campo do banal é utilizado por Júlio para operar um ato de individuação. Ele converte em **potência de diferenciação** o que pertencia à ordem do banal.

É essa postura afetiva, tomada pelos diretores de *O Fim do Sem Fim*, que faz com que seus personagens sejam percebidos como **formas-de-vida**, vida humana, “[...] em que os modos, atos e processos singulares de viver nunca são simplesmente **fatos**, mas sempre e acima de tudo **possibilidades** de vida, sempre e acima de tudo potência.” (AGAMBEN, 2000a, p. 4). O modo de construção utilizado pelo documentário é vital para que o sujeito filmado obtenha uma enunciação que o singularize, pelas expressões, olhares, gestos, permitindo, desse modo, que ele transcenda da simples categoria de objeto, arraigada no modelo dualista comum da prática documentária. O filme faz com que “o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica”, o que caracterizaria propriamente, segundo Rancière, o **regime estético das artes** (RANCIÈRE, 2005, p. 47).

Se “[...] passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos[...]” embasado por suas marcas, “[...] é um programa literário”, para Rancière, “[...] antes de ser científico.” (RANCIÈRE, 2005, p. 49). Em nosso contexto, certamente, é um programa audiovisual. *O Fim do Sem Fim* opera essa inversão. E, ao fazer isso, dá oportunidade ao espectador de “[...] sofrer um deslocamento – o mínimo que seja – ao fazer seu corpo e seu lugar passar pelo corpo e pelo lugar do outro [...]”, pois não vitimiza os sujeitos filmados. Sendo assim, não mina as potências de seu corpo e sua voz (GUIMARÃES, 2008, p. 264).

Um **personagem** surge, segundo Comolli, quando “corpo e palavra estão em um perpétuo trabalho de deslocamento, de impossível ajustamento, de vá *mise-en-scène* mútua”, e é por isso que presenciamos um aparecimento sem fim de personagens no documentário que aqui analisamos (COMOLLI, 2008, p. 167). Pois ele acompanha corpos cotidianos, formas-de-vida falantes, os quais jogam entre o dizer e o não-dizer durante o momento em que estão sendo registrados pela câmera. O que não é pensado durante o ato de fala, é revelado pelo corpo; ou é dissimulado – o telefone do cordelista de Caruaru (PE) toca durante a entrevista, sem acanhamento, em meio a risos, ele atende e logo diz: “Tô mentindo aqui mais os jornalistas...”. O impoder do sujeito filmado em controlar o personagem criado por ele converte-se em potência do documentário, pois revela um outro que ele não é, apesar de ser. Um outro que ele descobre pelo filme. **Outrem**

como estrutura baixa os desejos do sujeito filmado sobre um mundo possível de outro ele mesmo, vislumbrado por meio do filme, o qual ele não habita usualmente, e experimenta.

O ato de fala “se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente audiovisual”, isto é, temos uma paisagem visual de um lado e uma sonora de outro. “E é isso que faz a unidade de todas as novas formas do ato de fala, quando este entra no regime do indireto livre: esse ato pelo qual o falado torna-se, enfim, autônomo.” (DELEUZE, 2007, p. 288).

Em São José do Egito (PB), mais uma vez, vemos o registro de uma fachada – “Profeta Manoel Luiz”. Pela janela da casa, uma câmera surpreende o senhor, enquanto ouvimos a voz de Cao: “Olha, o profeta... já tava esperando a gente?”. E ele responde, titubeando: “Intuição mais ou menos clara. Posso dizer que já”. O ato de fala do cineasta demonstra o **personagem** que o trabalho do filme leva Seu Manoel a interpretar; a fachada da casa evidencia que talvez ele seja esse **personagem**; e a sua resposta revela que, naquele instante, o está produzindo, se lançando, se perdendo como **personagem**. E assim como a do profeta, as demais vozes dos profissionais, ou melhor, personagens de *O Fim do Sem Fim* transmutam-se em atos de fala exprimindo os devires que inventam seus ofícios, suas verdades, seu povo.

É a potência do discurso indireto livre atuando sobre a realidade que expõe suas fissuras, e permite que o real escape. “O falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer “nós, criadores de verdade.” (DELEUZE, 2007, p. 188). Sob essas condições, típicas da imagem-tempo, o que se vê é a indiscernibilidade entre um cinema de ficção e um de realidade. Pois menos do que um retrato fiel da realidade dos personagens, o que *O Fim do Sem Fim* almeja é “[...] o dever da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’”, e, dessa maneira, é todo o cinema que se converge para esse encontro operante na realidade, que é o discurso indireto livre. (DELEUZE, 2007, p. 183).

O encontro é “a abertura desse movimento infinito que é o acontecimento, acontecimento que se exprime nos corpos, nos enunciados, nas imagens etc., mas que está sempre distante do corpo, do lugar, do momento em que ele se afirma”, isso porque conserva em si o antes e o depois, “[...] está sempre ainda por vir e sempre já passou.” (PARENTE, 2000, p. 68).

Pelo discurso indireto livre, que inspira o dialogismo e a narrativa falsificante, sujeito que filma e sujeitos filmados se comunicam na invenção de uma comunidade, de uma minoria – são formas-de-vida, e os devires de ambos já são intrínsecos a

ela. Logo, ao seu modo, tanto um quanto o outro, compartilham a **potência de resistência** – resistir aos modos de fazer impostos pela lógica do consumo de um lado, e aos impostos pela lógica do espetáculo de outro.

4 Corpos à deriva

Pelo visor da câmera do fotógrafo “lambe-lambe” de Juazeiro do Norte (CE), vemos, de cabeça para baixo e pelos grãos do super-8, uma moça ajeitar seus cabelos encaracolados. Durante o ato de fala do senhor, ela faz tudo o que ele indica – não sorri, fica séria. Após ter batido a foto, ele começa a revelar a imagem, e nisso a moça se aproxima e começa a questionar acerca de seu ofício. “Bate uma foto e sai quatro?” – ele responde que são seis, na verdade, e ela, enfática – “Ah, é? Tá certo”. Continua – “A gente consegue tirar uma foto em quantos minutos?” –, e depois repete a resposta do “lambe-lambe” – “Dois minutos, né?”. “Trabalha há muito tempo aqui?”, “Quanto paga para tirar essas fotos?”. Após receber as fotos diz que irá pagar pelo serviço, e, com surpresa, o fotógrafo nos revela o jogo: “Quem vai me pagar não é eles? Eles deram para você pagar, né? É isso aí”.

Em um outro momento, um senhor, com um cigarro na boca, se dirige à câmera, pedindo um isqueiro. A mão esquerda de Cao em quadro, tenta acender o cigarro, e o acendedor parece falhar. “Não serve... deixa eu ver” – diz o homem retirando o objeto da mão do cineasta e tentando ele próprio fazer com que funcione, imprimindo seu gesto no filme. “Vem aqui que eu vou arrumar ele” – atravessa a rua, o entrega a um “reciclador de isqueiro”, e pede para dar uma “arrumada” nele. O profissional coloca gás no acendedor. O senhor paga pelo serviço com uma moeda, acende o cigarro. “Ah! Agora tá funcionando... Agora tá funcionando, viu? Aê, pronto. Brigado!”. Vira as costas e vai embora, descendo a rua, enquanto Cao Guimarães coloca a mão esquerda em quadro, já que a outra manuseava a câmera, e acende o isqueiro, revelando a chama de fogo.

Tanto na primeira quanto na segunda situação, o que percebemos são corpos cotidianos que se prestam a uma cerimônia. Corpos que encenam, que saem de si. Isto é, corpos cotidianos que promovem um rito das atitudes banais, corriqueiras, cotidianas – como posar para um retrato ou acender um isqueiro. O corpo cerimonial revela, segundo Deleuze, “[...] a capacidade que o cinema teria de **dar** um corpo, isto é, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia”. Por isso a impossibilidade de falar em corpos cerimoniais em *O Fim do Sem Fim*. (DELEUZE, 2007, p. 229).

Apesar disso, encenado ou não, “o encontro entre um corpo e uma câmera é um acontecimento singular, irreversível, incomparável e não reproduzível. Nenhuma *mise-en-scène* jamais abolirá o acaso ligado à inscrição verdadeira.” (COMOLLI, 2008, p. 240). E, nesse sentido, o acidente, o imprevisto, garante a possibilidade de toda a *mise-en-scène* manter-se sob o risco do real. Inclusive podendo expor os nós em que a costura da narrativa é simulada, como fez o fotógrafo. Embora os próprios cineastas decidam conservar isso no filme, revelar que a narrativa pode ser falsificante, e ao invés de minar, garante potência à escritura do filme. “Elevando o falso à potência, a vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória”. (DELEUZE, 2007, p. 176). A potência do falso e a do documentário, como barcos à vela, navegam juntas, são guiadas pelos mesmos ares – resistência e invenção.

Se, para Comolli, “[...] filmando a si mesmo, o autor garante por meio de sua pessoa **a potência dessa confusão** que constitui toda a singularidade do cinema documentário [...]”, a entrada em cena do corpo de Cao Guimarães duplica essa potência, já que não se comporta apenas como “uma prova a mais da essência documentária do filme, capaz de produzir um efeito de verdade sobre o qual não haveria mais o que discutir”, nem mesmo “[...] amplifica o conjunto **corpo-fala-sujeito-experiência-vida** para torná-lo ainda menos ‘falsificável’”, e sim se presta a uma cerimônia, falsifica o ato de **dar** seu corpo, revela sua simulação, põe-se em deriva, em devir (COMOLLI, 2008, p. 285).

5 O Gesto como elemento do cinema documentário

Segundo Agamben, o “[...] que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como a esfera mais própria do homem.” (AGAMBEN, 2000b, p. 57). Ou seja, ele se porta como valor identitário social, capaz de, pela diferenciação que opera, reunir os indivíduos em uma comunidade, logo em uma esfera política. É nesse sentido que o filósofo italiano retoma Deleuze, para dizer que o elemento do cinema não é a imagem, e sim o gesto. Se para Gilles Deleuze, a distinção psicológica falaciosa entre imagem como realidade psíquica e movimento como realidade física foi apagada pelo cinema, permitindo que ele criasse o conceito de **imagem-movimento**, imagens mesma em movimento; em contrapartida, para Giorgio Agamben, em uma ampliação da análise deleuzeana, a conceituação de Gilles já diria respeito, de forma geral, ao estatuto da imagem na modernidade. Logo, para

ele, mesmo “a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido [...]”, somente por meio do qual seria possível alcançar o seu significado verdadeiro (AGAMBEN, 2000b, p. 55-56).

Ao partirmos desse pressuposto, é possível afirmar que os personagens de *O Fim do Sem Fim*, e dos documentários do chamado cinema “direto” em geral, são compostos por meio de seu gesto, ou *gestus*, que corresponderia, por um viés deleuzeano, ao “[...] desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, freqüentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel.” (DELEUZE, 2007, p. 231). Ou seja, as existências retratadas no documentário, expõem seu “gesto social”, para usar o termo brechtiano, para além do seu ato de fala, por meio das nuances de sua voz, a maneira como se vestem, como gesticulam etc.

Enfim, a dimensão física do gesto revela determinados aspectos dos personagens que os abastece de uma potência de resistência à representação, os singulariza, os transmuta de qualquer um a **um qualquer**. As “[...] personagens dissolvem-se por si mesmas, e o autor se apaga: nada mais além de atitudes de corpo, posturas corporais que formam as séries, e um *gestus* que as reúne como limite [...]”, garantindo poder aos que partilham o comum, aos que pertencem à comunidade. “É um cinema dos corpos que rompeu tão radicalmente com o esquema sensório-motor que a ação é substituída pela atitude, e o encadeamento supostamente verdadeiro pelo *gestus* que cria lenda ou fabulação.” (DELEUZE, 2007, p. 327).

“Eu tô admirado é de vocês chegarem aqui para fazer uma filmagem. Foi muito bom. Mas agora, por outro lado, para me filmar eu tenho que fazer a barba e amarrar a gravata. Eu não filmo barbudo e assim como eu estou: esquelético. Porque já tem dez dias que eu tô aqui parado, sem sair na rua, acabando de fazer esse livro...” – diz o personagem Paulo Marques de Oliveira, o mestre dos mestres, quase no fim do documentário. Depois disso ele toma banho e se arruma: penteia os cabelos, coloca óculos escuros no rosto e uma gravata no pescoço, o modo em que o conhecemos no início de *O Fim do Sem Fim*. Alegre, em meio a risos, diz: “E, agora, viu? É outra coisa! A gente tem que rir... tem que filmar é aqui, ué! Não é daquele jeito não. Vocês convêm desmanchar. Passa agora outra por cima. Aquela desmancha”. É pelo ato de fala de Seu Paulo que notamos a importância que ele concede ao seu próprio gesto, que suporta e exhibe o caráter de mediação do seu corpo com a câmera. O gesto torna visível o corpo como um meio de dar acesso ao outro, de conhecer o outro, as propriedades e os traços do outro. Não é em vão que o

senhor Paulo se arruma, nem o seu pedido para que sua imagem “sem qualidades” seja apagada. E muito menos seria em vão a decisão de manter essa seqüência no filme, já que ela revela, por sua própria escritura, o gesto enquanto elemento, enquanto potência do documentário.

Se para Comolli, esse outro a ser filmado é “[...] aquele que ainda não é antes de ser filmado. O que é sem ser, visível sem sê-lo – o filmável, o filme por vir que cada gesto para fazê-lo vir implica, antes mesmo que ele esteja aqui”, podemos dizer que os personagens de *O Fim do Sem Fim* revelam uma gestualidade social, assumem e suportam as ações cotidianas de suas profissões, seus modos de existência, e de fazer, comuns. Inscrevendo, assim, o que é da ordem do visível ordinário em uma esfera, propriamente, de invenção e resistência comunitária, logo, política. (COMOLLI, 2008, p. 69-70). Por essa perspectiva que, Agamben afirma que ao deslocar o seu centro da imagem para o gesto, “[...] o cinema pertence essencialmente à ordem da ética e da política”, e não somente à estética (AGAMBEN, 2000b, p. 56).

6 A Poesia e o banal nos modos de fazer

Se a “[...] política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens [...]”, é nela que será inscrita a relação documentária. (AGAMBEN, 2000b, p. 60).

E, dessa forma, o maior desafio do documentário será “[...] estar com o outro, tornar visível um modo de vida sem fazer com que essa aproximação se confunda com um modo de gestão da vida do outro, um modo de inventariar mais uma excentricidade.” (MIGLIORIN, 2010, p. 12). A todo o tempo percebemos o esforço dos cineastas de *O Fim do Sem Fim* em garantir, apesar da busca por mundos em desapareção, dos modos de fazer em extinção Brasil afora, que seu registro não beire a exaltação do extra-ordinário, mas pelo contrário, se mantenha na ordem das **formas-de-vida** que são inscritas no filme: do comum, do ordinário, do banal.

Isso, pois, parecem partilhar da idéia de Rancière, de que “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro [...]”. Ou seja, o comum, ao fugir da lógica do espetáculo, é banhado por um brilho próprio, singular, pois altera a direção do olhar do espectador, garantindo a ele possibilidades de apreciar a exuberância do ínfimo e assim habitar outro mundo, entre os tantos possíveis de **outrem**. E o banal se torna rastro do verdadeiro “[...] se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica [...]” ou seja, se ao invés de simplesmente vê-lo, lançarmos um **olhar imaginário** sobre ele, e fazer o registro desse olhar (RANCIÈRE, 2005, p. 50).

Em *O Fim do Sem Fim* o “[...] sujeito, no filme, produz uma fala até então desconhecida, constrói uma idéia, transforma sua memória, inventa um corpo”. E, assim, “[...] nos encantamos com filmados em vias de desaparecimento, não como sujeitos, mas como identidades”. Ou seja, sujeitos pensados em sua singularidade, com espaço no filme para operar atos de individuação, o que não se trata de ser o exemplar de sua classe, seja ela a de engraxates, parteiras ou garimpeiros, mas de ser “[...] justamente o que faz vibrar – sem isolamento – um mundo na sua diferença.” (MIGLIORIN, 2010, p. 17-18). Aqui reside o interesse do documentário pelo singular, não só enquanto figura estética, mas também política.

O documentário que aqui tratamos é uma experiência que “refunda a circulação do sentido” por meio do sensível, da partilha dele. Logo, nos apresenta o “[...] cinema como propedêutica da percepção, lição de conduta, fábrica de sentido a partir do vazio da ação, da ação do vazio. Investe-se precisamente em **diferir** o espetáculo, seja ele mantido fora de campo, fora do jogo ou fora do visível.” (COMOLLI, 2008, p. 191-192). Afinal de contas, como diria Rancière, a “[...] poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em seu princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos.” (RANCIÈRE, 2005, p. 53-54). E, assim, segue *O Fim do Sem Fim*, se documentando poetiza as invenções do banal, seu modo de fazer lhe garante uma invenção de sua própria forma, documentário de invenção.

The Poetry and the banal in the ways of doing

ABSTRACT

I reflect in this essay, from an analytical work with the materials and modes of composition of the documentary *O Fim do Sem Fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães and Lucas Bambozzi, 2001), the question of the gesture as an element of documentary filmmaking. For this discussion of the effects of real, Jean-Louis Comolli's expression, the french theoretical and filmmaker, achieved in assembling the film, passing reflections around the body, its everyday life and finally, its form, in what Giorgio Agamben calls for form-life. I point in *O Fim do Sem Fim* insertion of the everyday body, and its gestures and ways of doing in extinction, in the political sphere, through the writing of the film.

KEYWORDS: Documentary. Aesthetics. Politics.

La Poesía y lo banal de las maneras de hacer

RESUMEN

Como reflejo de este ensayo, de un trabajo analítico con las materias y modos de composición de lo documental *O Fim do Sem Fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães y Lucas Bambozzi, 2001), la cuestión del gesto en el marco del cine documental.

La discusión inicia a partir de los efectos de lo real, expresión de lo teórico y cineasta francés Jean-Louis Comolli, logrado en el montaje de la película, pasando por reflexiones sobre el cuerpo, su vida cotidiana y, en última instancia, su forma, en lo que Giorgio Agamben llama a forma de vida. Yo apunto en *O Fim do Sem Fim*, una inserción para el cuerpo cotidiano, así como sus gestos y formas de hacer en peligro de extinción en el ámbito político a través de la escritura de la película.

PALABRAS CLAVE: Documental. Estética. Política.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Form-of-life. In: AGAMBEN, Giorgio; BINETTI, Vincenzo. **Means without end: notes on politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 3-12, 2000a.

_____. Notes on gesture. In: AGAMBEN, Giorgio; BINETTI, Vincenzo. **Means without end: notes on politics**. University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 49-60, 2000b.

_____. The face. In: AGAMBEN, Giorgio; BINETTI, Vincenzo. **Means without end: notes on politics**. University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 91-100, 2000c.

AUMONT, Jacques. **O Olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 214-230, 1993.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. (Org.). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, p. 111-128, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994. v.1: Artes de fazer.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANEY, Serge. A rampa (bis). In: A RAMPA: Cahiers du cinema, 1970-1982. São Paulo: Cosac & Naify, p. 229-234, 2007.

DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In: _____. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, p. 88-102, 1992.

_____. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GUIMARÃES, Cao. Entrevista com Cao Guimarães. **Revista de Cinema**, São Paulo, ago. 2005. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_08.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Revista de Cinema.

_____. A superfície de um lago: bate-papo com Cao Guimarães. **Revista Cinética: cinema e crítica**, Rio de Janeiro, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009. Entrevista concedida a Cezar Migliorin.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. **Contemporânea**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 71-88, 2005.

_____. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 38-48, 2006.

_____. Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no filme documentário. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Org.). **Espécies de espaço**: territorialidades, literatura, mídia. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 259-276, 2008.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, p. 525-541, 2003.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____. **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, p. 15-47, 2007.

MIGLIORIN, César. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: _____. (Org.) **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, p. 9-25, 2010.

OMAR, Arthur. O anti-documentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 8, p. 179-203, nov./dez. 1997.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

Rafael de Almeida

Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Professor da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: ratborges@hotmail.com