

Personagens em deslocamento no documentário contemporâneo brasileiro

Gustavo SOUZA¹

Resumo

As configurações dos personagens dos documentários fornecem gradações e, acima de tudo, apresentações diferentes. Essa instância instiga a execução deste texto que elege um encaminhamento mais pontual: a temática do *deslocamento*. Seis filmes compõem o *corpus*: *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005), *Motoboys – Vida Loka* (Caíto Ortiz, 2004), *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, 2007), *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006), *Pachamama* (Eryck Rocha, 2008) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003). Esses documentários fornecem uma série de interrogações que podem ser assim estruturadas: 1) as configurações e particularidades dos personagens em seus deslocamentos; 2) a relação que o personagem estabelece com o diretor, tanto o diretor que escolhe seus personagens, como o diretor-personagem.

Palavras-chave: Documentário. Personagem. Deslocamento.

Abstract

The settings of the characters of the documentaries provide gradations and, above all, different presentations. This instance instigates the execution of this text which elects a more specific routing: the theme of *displacement*. Six films are part of the *corpus*: *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005), *Motoboys – Vida Loka* (Caíto Ortiz, 2004), *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, 2007), *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006), *Pachamama* (Eryck Rocha, 2008) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003). These documentaries provide a series of questions that can be structured as: 1) the settings and characteristics of the characters in their shifts; 2) the relationship the character has with the director, the director who chooses both their characters, as director-character.

Key words: Documentar. Character. Displacement.

¹ Pós-doutorando do Curso de Imagem e Som da UFSCar. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (Unip). Email: gustavo03@uol.com.br

Introdução

O indivíduo que fornece sua história para um documentário – geralmente denominado *personagem*, mas também *ator social* (NICHOLS, 1991; VALLEJO, 2008) – é constituído por uma série de características que, em maior ou menor grau, estarão disponíveis na narrativa fílmica, sugerindo que a apreensão de uma determinada essência contém camadas e, acima de tudo, expressões diferentes. É exatamente essa instância que nos instiga também à investigação das composições do personagem no documentário. Podendo atender a inúmeras possibilidades narrativas, estéticas e discursivas, de modo geral, o documentário se vale do relato de uma situação ou experiência vivida por uma pessoa, grupo ou comunidade. Basicamente vinculado aos estudos do cinema de ficção, o papel e a importância do personagem ainda é pouco estudado no âmbito do cinema documental, sendo este mais um aspecto que impulsiona este trabalho.

Há algumas tentativas de aproximação com o tema, como o mapeamento proposto por Vallejo (2008), que identifica as principais características que os personagens no documentário podem apresentar. A autora identifica duas principais configurações: 1) alguém considerado representativo, que permita a articulação de um discurso mais universal a partir de uma experiência particular; 2) alguém comum, anônimo, sobre quem o documentário exploraria aquilo que julga particular e excepcional. Esse duplo vetor se desdobra em outras quatro categorias, permitindo uma apreensão mais aprofundada da composição do personagem, assim como os diferentes papéis que ocupa no mundo histórico: (1) os personagens extraídos da vida cotidiana (“herói” e “antagonista” como arquétipos universais); (2) o personagem como “objeto” de desejo do documentarista, num limiar em que a busca por esse objeto é o seu principal objetivo; (3) a função psicológica (subjativa) do sujeito, com foco na construção de estereótipos; e, por último, (4) o modo como a organização estilística do documentário estrutura a apresentação do personagem e suas individualidades.

Toda tentativa de classificação é válida, mas, ao mesmo tempo, arriscada, pois pode-se incorrer no “pensamento-escaninho”, limitando assim um possível debate de múltiplas vozes. Embora os documentários aqui em foco confirmem algumas

composições apontadas pela autora, não é nossa intenção fazer uma espécie de localização do esquema de Vallejo no *corpus* deste trabalho, mas, ao contrário, perceber como essa taxonomia ilumina o percurso da análise ao localizar traços recorrentes em personagens de diferentes documentários. Nessa direção, são úteis as considerações de Xavier (2004, p. 12) sobre a aproximação entre realizador e personagem, em que a “palavra de ordem é chegar perto, auscultar um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem”.² A intenção é perceber em que medida os personagens permitem a identificação e análise em relação ao tema do documentário e as composições de sua relação com o documentarista.

Embora este texto tome a análise fílmica como um método de trabalho, não faremos, aqui, análises pormenorizadas em planos ou sequência de planos. Nossa intenção é utilizar a análise para verificar, por meio de um determinado conjunto de filmes, aspectos mais abrangentes do vínculo entre personagem e deslocamento e, assim, apontar para uma possível chave de leitura desta relação. Para isso, seis filmes compõem o *corpus*: *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005), *Motoboys – Vida Loka* (Caíto Ortiz, 2004), *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, 2007), *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006), *Pachamama* (Eryck Rocha, 2008) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003). Esses documentários fornecem uma série de interrogações que podem ser assim estruturadas: (1) as configurações e particularidades dos personagens em seus deslocamentos e (2) a relação que o personagem estabelece com o diretor, tanto o diretor que escolhe seus personagens, como o diretor-personagem.

Seguindo as trilhas de Aumont e Marie (1989), a discussão tem o propósito de responder a questões como: o que diz cada filme? Para qual discussão aponta? como os documentários abordam o tema escolhido? Como relatam a experiência do se deslocar? O que pensam os personagens sobre a questão do deslocamento, ou seja, que relações são possíveis estabelecer entre o tema e o personagem? Tendo em vista essa diversidade de rotas, o cerne de cada análise será devidamente apresentado, de modo a orientar a leitura para o elemento fílmico em foco, criando, assim, um horizonte de expectativa,

² O autor se refere diretamente ao documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), cujo apontamento tomo de empréstimo ao aproximá-lo das questões que nos interessam mais de perto, mesmo ciente de que tais considerações foram pensadas a partir de outro contexto.

pois, como postula Aumont e Marie (1989), o trabalho da análise fílmica é, resumidamente, fazer o “filme falar”.

Fazer o filme falar implica apresentar evidências que organizam as análises, assim como estabelecer relações entre os próprios filmes selecionados, que podem ser da ordem do diálogo e da aproximação, assim como dos distanciamentos e diferenças. Ambas as possibilidades se revelam, portanto, relevantes para o desenrolar do trabalho.

Deslocamento, viagem, documentário

As perguntas acima nos conduzem também a uma delimitação teórica que toma como norte os estudos sobre deslocamentos na cidade (CERTEAU, 2008) e em filmes de estrada [conhecidos também como *road movies* (CORRIGAN, 1991; LADERMAN, 2002)], pois ambos identificam alterações subjetivas e de comportamento no ato de se deslocar, uma vez que a estrada é símbolo de “movimento de desejo e atração de liberdade” (LADERMAN, 2002, p. 2) e “caminhar é ter falta de lugar, é o processo de estar ausente e a procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar ” (CERTEAU, 2008, p. 183). A aproximação entre estudos de diferentes matrizes teóricas e metodológicas foi apontada como necessária pelo *corpus* deste trabalho, pois no cinema nem todo tipo de deslocamento pode ser considerado *road movie*, mas todo *road movie* é deslocamento. Alguns filmes se encaixam mais diretamente na categoria *road movie*, como *Pachamama* (Eryck Rocha, 2008); outros, como *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2005), preocupam-se com os processos e dinâmicas da ação de se deslocar numa cidade como São Paulo. Há, ainda, o caso de *Motoboys – Vida Loka* (Caíto Ortiz, 2004), que centra as atenções em personagens que se locomovem por apenas um único meio: moto. Embora com temáticas e propósitos diferentes, esses documentários estabelecem um ponto comum em torno da questão do *deslocamento* – que se constitui como uma categoria mais abrangente.

As pesquisas sobre o *road movie* costumam apresentar seus apontamentos concentrando-se em filmes de ficção. Aproximando esta questão ao documentário e, em especial ao documentário brasileiro, interessa para este trabalho investigar quais configurações apresentam tais personagens em suas trajetórias marcadas por diversos

modos de deslocamentos: de carro, moto, a pé, ônibus, trem, etc. Segundo Laderman (2002, p. 13), todas estas se configuram como possibilidades de movimento nos *road movies*, embora, saliente o autor, o carro e a motocicleta sejam as mais recorrentes. Para outro estudioso do gênero, isso ocorre porque “carros e motocicletas representam uma extensão mecânica do corpo, em que se pode ir mais longe e mais rápido e, literalmente, fugir de uma trajetória clássico-narrativa inspirada no século XIX” (CORRIGAN, 1991, p. 146).

Além das modalidades de deslocamentos acima descritas – presente em filmes já mencionados como *Em trânsito*, *Motoboy - Vida Loka* e também *Handerson e as horas* (Kiko Goifman, 2007) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006) –, o deslocamento no documentário contemporâneo brasileiro pode ser identificado também em filmes que se lançam rumo a um objetivo específico, forçando o seu realizador e sua equipe a se deslocarem. Por essa via, *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *Pachamama* corroboram tal possibilidade.

Estes apontamentos sinalizam para a organização do *corpus* em duas frentes: uma que se interessa pela pessoa que se desloca e outra voltada para o documentarista-personagem que, em busca de algo específico, constrói a narrativa do seu filme. Ao tomar a temática do deslocamento como eixo, seria possível, então, identificar traços recorrentes nos personagens que se deslocam? Dito de outro modo: que “práticas do espaço” (CERTEAU, 2008, p. 175) constroem esses personagens? A referência neste caso é a pesquisa de Michel de Certeau sobre o caminhar pela cidade. Tomando como base os estudos de linguagem, Certeau estabelece uma aproximação entre a teoria escolhida e o tema de seu interesse, sugerindo, posteriormente, que caminhar é também um “espaço de enunciação” (CERTEAU, 2008, p. 177), que apresenta desventuras, riscos, edições, suspensões, dissonâncias, transgressões, enfim, um limiar de múltiplas possibilidades combinatórias. Apesar de seu estudo se concentrar nos percursos feitos a pé, poderíamos aproximá-los dos documentários que evidenciam outras modalidades de deslocamento para perceber se suas considerações seriam válidas para investigarmos o seguinte: que sentidos e “enunciações” podem ser atribuídos ao ato de se deslocar nos documentários selecionados? Como o deslocamento afeta o personagem? Se pensamos na possibilidade de a estrada ser um símbolo de movimento e liberdade, o deslocamento na cidade, por sua vez, como revelam *Em trânsito* e *Handerson e as horas*, poderia se

configurar, contrariamente, como numa espécie de cárcere frente ao desconforto do transporte público, aos engarrafamentos e à considerável quantidade de horas destinadas à sua realização. Além dessa modalidade de deslocamento nitidamente espacial, haveria outras – da ordem do subjetivo, da identidade ou da percepção de si e do mundo – como sinaliza, num primeiro instante, o documentário *Um passaporte húngaro*.

Retomando o ponto anteriormente ressaltado, em relação ao desenvolvimento das pesquisas sobre *road movie* por meio de filmes de ficção, quais seriam as aproximações e divergências de constituição dos personagens dos filmes fictícios em relação aos documentários, além do fato de, evidentemente, os personagens da ficção existirem no roteiro e no momento em que estamos diante do filme, e os personagens dos documentários existirem depois dos filmes? Não é nosso propósito, com esta inquietação, desembocar no debate sobre as diferenças entre ficção e não-ficção, visto que, para nos situarmos apenas na questão que nos interessa mais de perto, a capacidade de fabulação é inerente a qualquer pessoa que se torna personagem de um documentário (DELEUZE, 2005). Ao traçar essa comparação, interessam-nos as gradações a serem identificadas e analisadas nos personagens de documentários, especialmente em sua relação com a temática e com o realizador.

Desse primeiro ponto, desdobra-se outro que se refere à relação, mediada pelo documentarista, entre o personagem e o tema do documentário. Por exemplo: no caso de *Motoboy – Vida Loka*, o diretor se interessa pelo personagem tanto naquilo que atende ao desenvolvimento da estrutura temático-narrativa do documentário, assim como outras instâncias (afetivas, familiares, religiosas etc.) também são relevantes para, inclusive, o entendimento mais efetivo das razões de aquela pessoa ter sido selecionada como personagem. Nesse caso, é crucial percebermos se os personagens são reduzidos à instância temática ou se há a possibilidade de ir além, pois, como nos alerta MacDougall (1998, p. 29), o personagem no documentário apresenta três aspectos centrais: (1) é uma pessoa que pré-existe à filmagem; (2) é uma construção decorrente da interação com o diretor; (3) é posteriormente constituído pelo olhar do espectador. Nosso foco se direciona, em especial, às duas primeiras instâncias, pois, como ressaltado anteriormente, uma pessoa quando se torna personagem de um documentário torna-se também uma construção de si, capaz de apresentar diversas camadas que se ocultam e se revelam em função do tema, da relação com o diretor e do modo como a

peessoa elege as composições de si própria no momento de realização do documentário. São as estratégias metodológicas de cada documentarista que moldarão a personagem na montagem do filme.

O segundo aspecto apontado por MacDougall se conecta diretamente com uma discussão encaminhada por Agamben (1993) sobre o *qualquer*, ou seja, este autor identifica que há uma diferença semântica quando nos referimos a *um qualquer*, que poderia ser o anônimo dotado de singularidade e desejo, em relação a *qualquer um*, que seria o ser humano subtraído de sua importância e subjetividade. A partir dessas considerações, poderíamos nos perguntar se a temática do deslocamento no documentário brasileiro contemporâneo tende a um personagem qualquer ou a qualquer personagem, sinalizando, por consequência, para uma investigação sobre individualização e essencialização de tais pessoas.

Tal questão se vincula também à temática do deslocamento, pois, como um ato tangível, a ação de se deslocar indica para o cineasta a necessidade de utilizar o meio físico como modo de produzir e apresentar a realidade, sugerindo uma ação e um posicionamento sobre si (documentarista) em relação ao outro (o personagem), principalmente nos casos em que sujeito e o objeto do seu filme se fundem. Isso sinaliza também que a investigação do personagem em deslocamento deve atentar para a relação estabelecida com o diretor, afinal pessoas não se tornam personagens de documentários por si. E o documentarista, como observou MacDougall (1998, p. 28), tem também uma visão parcial e imaginada do mundo histórico à sua volta, o que pode gerar uma relação fetichizada, problematizadora ou construtiva com a pessoa escolhida para integrar o filme. Neste caso, essa relação precisa estar presente, de algum modo, na narrativa que o documentário constrói, pois nossa intenção se encaminha para a investigação desses problemas por meio do espaço fílmico.

Em *Pachamama*, o diretor Eryck Rocha vai à fronteira do Brasil com a Bolívia e o Peru em busca de uma aproximação com as culturas quícha e aimará, deparando-se com povos à margem dos processos políticos de seus países. O contato com essa realidade, a princípio distante da nossa, faz Rocha perceber a importância da terra para tais povos, aspecto que se reverte num programa político conectado diretamente com as demandas dessas localidades. *Um passaporte húngaro*, por sua vez, revela a saga da diretora Sandra Kogut, neta de húngaros, na tentativa de conseguir o passaporte

húngaro. Esse objetivo faz Kogut se deslocar por uma questão pessoal, subjetiva, íntima, revelando as tensões e negociações entre o privado e o público, mas que não se reverte como mero exercício narcísico e diletante, pois, nesta jornada em que se revela a intimidade, constrói-se também, como identificou Lins (2004, p. 78), “a formação de uma memória e de um destino comum”. Nesses dois filmes, os documentaristas são personagens centrais, pois a narrativa se estrutura em torno de suas necessidades e anseios.

Já nos outros quatro documentários a questão do deslocamento reside unicamente nas pessoas escolhidas. *Em trânsito*, de Henri Gervaiseau, é, de todos os selecionados, o que se interessa mais explicitamente sobre o ato de se deslocar pela cidade. Para isso, ouve pessoas que traçam essa “jornada” diária de diversos modos: a pé, de ônibus, de carro, de moto, de metrô, de trem. Elas relatam sua relação com o transporte público e o trânsito, seus pontos de vista e “causos” – tudo isso interessa ao documentário, que abre espaço para que os personagens possam também contar um pouco sobre suas vidas. Enquanto *Em trânsito* se interessa pela diversidade de deslocamentos, *Motoboy – Vida Loka* centra as atenções em quatro homens e uma mulher que trabalham como motoboy e motogirl, respectivamente. Por meio desses “profissionais do trânsito”, o documentário debate não somente a relação que eles estabelecem com a temática, mas também abre espaço para uma discussão sobre políticas públicas de desenvolvimento urbano, apresentando vários dados e estatísticas que ajudam a materializar o que os entrevistados – sejam os motoboy ou os especialistas da área – relatam em seus depoimentos.

Andarilho, de Cao Guimarães, como o próprio título sugere, trata de pessoas que se deslocam a pé, geralmente à beira da estrada. O filme mostra os personagens em seus percursos, mas também os ouve naquilo que tais pessoas resolvem falar. Não há um guia ou roteiro que pontue os relatos. Em longos planos-sequência, os personagens falam sobre assuntos que consideram relevantes. É interessante notar que aqui a estrada ganha outra configuração, pois, distante do que se vê nos *road movies*, em que ela pode simbolizar mobilidade, velocidade e fuga, em *Andarilho*, especialmente quando os personagens são captados à beira dela, geralmente vazia, o efeito é exatamente o oposto, pois o deslocamento a pé é lento e não se vê na estrada uma intensidade de veículos, interferindo diretamente no ritmo da narrativa.

A sensação de uma mobilidade alterada é sentida também em *Handerson e as horas*, filme que acompanha Handerson, morador da periferia de São Paulo, do trajeto que faz de casa ao trabalho. Rodado no período da manhã, num trânsito engarrafado, o ônibus onde se passa toda ação é palco para conversas, um cochilo, leituras, ouvir música e, inclusive, uma festa de aniversário improvisada. De modo menos explícito que *Motoboys*, *Handerson e as horas* sinaliza também para uma discussão sobre os deslocamentos (ou novas estratégias para facilitá-los) num grande centro urbano como São Paulo.

Considerações finais

Ainda que esse conjunto de filmes não possa ser visto de modo homogêneo e que se perceba uma espécie de comunhão temática e metodológica que o situa no mesmo movimento, um ponto importante a ser destacado é uma mudança no modo de compreensão do deslocamento de ontem, a exemplo do Cinema Novo e seu “sertão-mar” (XAVIER, 2007), para as experiências mais recentes, às quais este texto se volta. Essa mudança diz respeito a uma diversidade nos modos de ver e compreender o personagem, que, em alguns casos, deixa de ser coletivo (ou menos tipificado) para ser compreendido como um sujeito autônomo e individual, o que resulta em distintas estratégias de enunciação. Assim, o que está em jogo agora são experiências de personagens ainda pouco estudadas na chave do deslocamento.

De modo sintético, poderíamos dizer que este texto apresentou dois apontamentos centrais: 1) as configurações dos personagens em seus deslocamentos, para perceber em que medida a ação de se deslocar interfere em sua constituição e 2) a relação que se estabelece com o diretor, tanto o diretor que escolhe seus personagens, como o diretor-personagem, em suas diversas gradações. Desse modo, acreditamos que as questões propostas encontram lugar no âmbito da história e teoria do documentário no Brasil.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1989.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. *Cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- LADERMAN, David. *Driving visions: exploring road movie*. Austin: University of Texas Press, 2002.
- LINS, Consuelo. Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. Vol. 4, nº 7, 2004.
- MacDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- VALLEJO, Aida. Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias*. Madri, nº 27, 2008, p. 72-89.
- XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. *Sinopse – Revista de Cinema*. São Paulo, ano VI, nº 10, dezembro de 2004, p. 6-15.
- _____. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.