

**Prazer visual e estética
e o modo poético no documentário paraibano**

*Visual and aesthetic pleasure
and the poetic mode in Paraíba documentary*

Bertrand LIRA¹

Resumo

Nossa proposta é analisar os procedimentos estilísticos do denominado documentário poético e “não narrativo” da série de curtas-metragens *Ritmos do Trabalho: uma poética visual*, dirigidos por Elisa Cabral e Laurita Caldas entre 2000 e 2005, que diferem de outros modos de representação do real dominante na produção paraibana cuja tônica é a narrativa. São filmes que fazem uso expressivo das imagens capturadas do real, enfatizando sua dimensão plástica, padrões de forma e cor, trabalhando mais os afetos e as impressões do que uma retórica ou relatos narrativos sobre o mundo histórico.

Palavras-chave: Documentário poético. Filmes “não narrativos”. Etilo. Estética.

Abstract

Our proposal is to analyze the stylistic procedures of the so-called poetic documentary and "no narrative" in the series of short films *Rhythms of Work: a poetic visual*, directed by Elisa Cabral and Laurita Caldas between 2000 and 2005 that differ from other modes of representation of the real dominant in the Paraíba production whose emphasis is on narrative. These are films that make significant use of the captured images of the real, emphasizing its plastic dimension, shape and color patterns, and giving more attention to the feelings and impressions rather than to a rhetorical or narrative reports about the historical world.

Keywords: Poetic documentary. " Non-narrative" films. Style. Aesthetics.

Introdução

No cinema documental, o realizador arranja suas matérias de expressão (imagens e sons) a partir do real para elaborar um discurso sobre o mundo histórico. A organização desse material se dá por escolhas no âmbito da ética e da estética que se

¹ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB. Coordenador do Grupo de Estudo, Pesquisa e Produção em Audiovisual - GEPPAU/PPGC.
E-mail: bertrandlira@hotmail.com

configuram como diferentes estratégias de representação do real. O modo poético, dentre os modos de abordagem do real identificados por Bill Nichols (2005), é o menos explorado como uma forma dominante na estruturação de uma obra na produção documental de longa- metragem, aparecendo com mais frequência em cenas isoladas de um ou outro filme, ou, em sua totalidade, em filmes de curta-metragem. A gênese do documentário poético tem origem nos empreendimentos radicais de experimentação da linguagem cinematográfica no contexto das vanguardas europeias do século XX cujas proposições estéticas, sobretudo no campo das artes plásticas, vão irrigar de forma vigorosa o fazer cinematográfico a partir dos anos 20. Temos em *Berlim, sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) e em *A chuva* (Joris Ivens, 1929) dois filmes emblemáticos dessa abordagem do real. Os documentários poéticos fazem uso expressivo das imagens capturadas do real, enfatizando sua dimensão plástica, padrões de forma e cor, trabalhando mais afetos e impressões do que uma retórica ou narrativa sobre o mundo histórico. Por isso, são considerados filmes “não narrativos”, cujo conceito discutiremos adiante.

Essa aproximação das artes plásticas com o cinema forjou o conceito de fotogenia que logo passou da fotografia fixa para a imagem em movimento e, desde os anos 20, para a pauta dos cineastas da vanguarda francesa como Delluc e Epstein (Aumont, 1993). Como a pintura, a fotografia e o cinema dão ensejo à organização das suas imagens valorizando elementos plásticos, como forma, composição, contraste, luminosidade, matizes de branco e cinza (e posteriormente a cor) etc., se distanciando da mimese do real para se aproximar de imagens mais abstratas, num modo poético de representação do mundo concreto.

Nossa proposta é analisar os procedimentos estilísticos dos documentários poéticos (e “não narrativos”) dos curtas-metragens da série *Ritmos do trabalho: uma poética visual*, dirigidos por Elisa Cabral e Laurita Caldas entre os anos de 2000 e 2005 na Paraíba, situando-os no contexto de outros modos de representação do real dominante nessa produção cuja tônica, historicamente, tem sido o relato narrativo de histórias. A tradição documental paraibana, construída a partir do seminal *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) tem início nos anos 60 e continua nas décadas seguintes com Vladimir Carvalho, Rucker Vieira, João Ramiro Mello e Ipojuca Pontes, entre outros. Nas décadas de 60 e 70, as estratégias de abordagem empregadas no documentário

paraibano eram unicamente do tipo expositivo, ou, como prefere Ramos (2008), “ética educativa”, quando na sua organização domina uma retórica argumentativa com voz *over* que constrói uma narrativa preponderantemente verbal à qual as imagens vem corroborar.

Só no final do anos 70, é que teremos uma incursão no modo participativo/interativo, uma das vertentes do cinema direto, com *A pedra da riqueza* (Vladimir Carvalho, 1975), ainda sem o som sincrônico, e com *O que eu conto do Sertão é isso* (Umbelino Brasil e Romero Azevedo, 1979) quando as falas dos personagens e os ruídos ambientes são sincronizados com as imagens pela primeira vez num produção paraibana. Na década seguinte, a estilística do cinema direto domina os documentários realizados no estado, fenômeno que se deve ao intercâmbio entre a Universidade Federal da Paraíba e o Centre de Formation au Cinéma Direct em Paris (idealizado por Jean Rouch) e com a criação, em 1979, do Núcleo de documentação cinematográfica (Nudoc) da UFPB.

Na produção documental paraibana, o modo poético está presente de forma dominante nos curtas de Torquato Joel, Ramon Batista e na série de curtas-metragens de Elisa Cabral e Laurita Caldas nomeada de *Ritmos do trabalho: uma poética visual* e composta dos vídeos *Entre marés*, *Rítmicas*, *Cânticos do fogo* (2000), *Tons de argila* (2001), *Com passos de moenda* (2002), *Cânticos da Terra* (2003) e *Entretecidas* (2005). Estes curtas têm em comum uma proposta “não narrativa” e extraem do mundo histórico sua matéria-prima, ao organizar imagens e sons explorando sua plasticidade e efeitos para provocar um prazer visual, e auditivo, no espectador.

Documentário poético e cinema “não narrativo”: aproximações

Nesta abordagem, decidimos pela utilização do conceito “não narrativo” entre aspas ao tratar de um certo tipo de cinema, objeto da presente investigação, a partir da justificativa apresentada por Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 46) “para indicar que se trata de uma realidade que, na atualidade, passa por um irresistível processo de historicização, de revisão conceitual, ou seja, que entra no rol dos objetos históricos da teoria do cinema.” Mas também por entender, como Marc Vernet (1995, p. 90), “que qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo

peso do sistema social ao qual o representado pertence e por ostentação.” Portanto, qualquer imagem figurativa traz em si um esboço de uma narrativa, o que veremos, logo adiante, na análise dos curtas em questão. O documentário poético apresenta forte afinidade na sua estética com os filmes “não narrativos” ficcionais, que trabalham mais ideias do que a narração de histórias imaginadas.

No campo do cinema de não ficção, o cineasta se apropria de imagens e sons do real para elaborar um discurso sobre um dos seus aspectos. A esse arranjo do material fílmico, Nichols (2005) denomina de modos de abordagem do real. São “um conjunto de ênfases e conseqüências” que o diretor utiliza na organização de suas matérias de expressão fílmica para falar do mundo histórico. Neste caso,

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Os atores sociais raramente assumem a forma vigorosa dos personagens com complexidade psicológica e uma visão definida do mundo (NICHOLS, 2005, p. 138).

Quando há atores sociais no documentário poético, eles têm a mesma importância, na estrutura geral do filme, que os demais objetos, suas ações e gestos são pretexto para a exploração de padrões visuais e rítmicos apresentados. Em todos eles, aos atores sociais não lhes é dada a fala, não ouvimos suas vozes, não ficamos conhecendo o que pensam; eles “falam” por suas ações.

O tratamento poético do mundo histórico em imagens em movimento, por sua vez, é contemporâneo do documentário clássico ou expositivo, com a presença dos movimentos de vanguarda no cinema dos anos 20 do século passado, pretendendo-se “não narrativo” e se opondo ao cinema “narrativo-representativo-industrial” como atenta Vernet (1995). Nesse contexto de rupturas, as vanguardas artísticas apresentavam uma postura anti-realista.

Investindo contra a própria ideia de representação (mimese) e propondo a atividade artística como criação de um objeto (entre outros) autônomo e dotado de leis próprias de organização, o pintor modernista tende a destruir a visão do quadro como janela que abre para um duplo do nosso mundo. (XAVIER, 2005, p. 100).

Essa identificação com o anti-realismo se estende ao cinema e são dessa década, além do documentário poético, o cinema puro _ com suas imagens não figurativas a partir do qual derivaram tendências contemporâneas como o cinema gráfico e o *flickering* cinema.

A alcunha para um cinema “não narrativo” aqui na nossa análise se opõe a um tipo de cinema (o de narrativa “clássica”) que lança mão de técnicas narrativas

subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático (...). O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolvem de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal (...) de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito (VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

Seguindo o conceito de cinema narrativo dos autores aqui arrematados, seria inadequado classificar os curtas da série *Ritmos do trabalho* como filmes narrativos. Por outro lado, autores como Gaudreault e Jost (2009) e Marc Vernet (1995) destacam a propriedade narrativa de uma imagem figurativa (seu caráter icônico), a exemplo de um plano ou vários planos sucessivos. Nesse sentido, todo filme seria narrativo desde que contenha representações de objetos socialmente reconhecíveis. Segundo Vernet (1995, p. 93), “para que um filme seja plenamente não-narrativo, seria preciso que ele fosse não-representativo, isto é, que não se possa reconhecer nada na imagem e que tampouco se possa perceber relações de tempo, de sucessão, de causa ou de consequência entre os planos e os elementos.” É com base no argumento desses autores que vamos analisar as curtas-metragens aqui propostos.

Ritmos do trabalho: uma poética visual (e sonora)

Analisaremos aqui sete curtas-metragens sobre os ritmos de ofícios milenares dirigidos por Elisa Cabral e Laurita Caldas. São curtas documentais com duração entre quatro a seis minutos realizados entre os anos de 2000 e 2005 pela Olho-Poema Produções. Nenhum deles se propõe a narrar uma história no sentido comum do termo, ou seja, como o relato de acontecimentos reais ou imaginários, no entanto, trabalhando com a imagem figurativa (em movimento) apresenta pequenas ações que esboçam

breves narrativas. Nesta perspectiva, “a imagem representativa portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contato seja de pouca amplitude (AUMONT, 1993, p 244).

Os sete curtas, *corpus* desta investigação, buscam uma abordagem poética do real que se encaixam na tipologia proposta por Nichols (2005). Em *Rítmicas* (2000), a primeira imagem que se apresenta é da água de um lago refletindo uma luz alaranjada que lhe imprime uma textura incomum. Noutro plano, vemos reflexos de tecidos coloridos flamulando sobre a superfície da água, agora com uma outra textura e cor, mais límpida e transparente. Ouvimos sons e vamos perceber, no plano seguinte, que se tratam de mãos que esfregam roupas com escovas que serão mostradas alternadamente de forma ritmada. A plasticidade das imagens criada com recursos, entre outros, à câmera lenta, torna a sequência de imagens de lençóis ao vento uma visão singular. “O outono tem algo mágico, e até faz crer que o sublime nos pertence (Goethe)” diz a legenda sobre a imagem de águas levemente agitadas que finaliza o filme.

Ao longo desse breve curta de seis minutos, o que vemos são imagens alternadas de mulheres no ato de lavar roupas e lençóis em diversas localidades não identificáveis. Esses lugares são informados nos créditos finais. É o que menos importa, pois o propósito do documentário poético não é o de elaborar uma retórica para convencer. “Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom, o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido.” (NICHOLS, 2005, p. 138).

Em *Entre Marés* (2000), vamos encontrar também informações sobre o mundo histórico sem que os dois atores sociais na tela nos falem por um discurso verbal, o que sabemos deles é transmitido através de suas ações que revelam um ofício: a pesca e o artesanato. Em *Rítmicas* é o trabalho das lavadeiras; em *Cânticos do fogo*, a atividade dos ferreiros; em *Tons de argila*, a criação de instrumentos musicais com barro; em *Entrecidas*, o trabalho das tecelãs; em *Com passos de moendas*, a fabricação de mel e rapadura nos engenhos de cana-de-açúcar; e, por fim, em *Cânticos da terra*, a extração da mandioca.

Nós, espectadores, tomamos contato com a realidade dessas profissões sem que uma voz *over* nos guie no seu argumento persuasivo como no modo de abordagem expositivo, ou que uma fala dialógica entre realizador e atores sociais nos faça tomar

conhecimento acerca do universo retratado, a exemplo do modo participativo. Como observa Nichols (2005, p. 138), “o documentário poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução.” Percebemos ao analisar esses documentários de Elisa Cabral e Laurita Caldas que há também uma dominante estilística que Ramos (2008, p. 36) denomina de “ética da imparcialidade ou recuo” porque “trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador.”

Nichols denomina “modo observativo” essa abordagem do real. Nesse conjunto de documentários ora em análise, as diferentes realidades são mostradas em recuo, sem uma aparente interação entre o cineasta e os atores sociais que executam suas atividades sem olhar para a câmera, o que denunciaria a sua presença, e sem se dirigir ao espectador. Eles agem como se o realizador e sua equipe não estivessem presentes.

Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz. (NICHOLS, 2005, p. 148).

Esse tipo de documentário surgiu na segunda metade dos anos 50 com a possibilidade do som sincrônico e o surgimento de câmeras mais leves que viabilizaram o chamado cinema direto do qual o modo observativo é uma das suas duas variantes. Como observa Ramos (2008), foram os documentaristas do cinema direto que possibilitaram, com suas demandas técnicas e estéticas, essa revolução tecnológica do aparato cinematográfico no Canadá, Estados Unidos e França, permitindo esse “corpo-a-corpo” mais visceral com a realidade. Nos Estados Unidos e Canadá, as demandas provinham do telejornalismo e na França da comunidade etnológica e cinematográfica.

Não obstante esses documentários aqui abordados não relatam uma sucessão de acontecimentos articulados no tempo e no espaço que revelem personagens reais ou imaginários vivendo uma história estruturada com início, meio e fim, eles apresentam narrativas de pequena amplitude que contém ações que se desenvolvem num espaço e tempo determinados, algumas sem indicação segura de manterem uma relação de

sucessão temporal, a exemplo de *Entre Marés* (2000) que, em quase cinco minutos, mostra a confecção por um pescador artesão de uma jangada em miniatura e do trabalho cotidiano no mar. No primeiro caso, a sucessão temporal é clara: inicia-se com a coleta da matéria-prima (a madeira), passa pela confecção da jangada e termina com o garoto colocando o artefato no mar. O trabalho cotidiano da pesca, contudo, é mostrado sem indicar relações temporais ou de causa e efeito. Por isso, a identificação desses filmes como “não narrativos” entre aspas.

Das cinco matérias de expressão cinematográficas elencadas por Gaudreault e Jost (2009), a saber: imagens, ruídos, diálogos, menções escritas e música, apenas os diálogos não são utilizados nesses filmes. A linguagem verbal participa nesses filmes na forma de texto escrito em superposição com as imagens. Além do título e dos créditos finais, uma citação de Gaston Bachelard, no plano final, acrescenta, no último plano, informação e sentido à leitura do que foi mostrado até então. Sobre um plano aberto do mar, onde vemos uma jangada de tamanho natural e um garoto que observa sua jangada em miniatura, a frase do autor “A miniatura, porta estreita, abre o mundo.” O recurso ao texto escrito acrescentando mais uma camada de sentido à narrativa vai ser uma constante nos documentários dessa série.

Para mostrar os ritmos do ofício de ferreiros de duas localidades do interior da Paraíba (Boqueirão e Cajazeiras), *Cânticos do Fogo* (2000) trabalha plasticamente a beleza das chamas de um dos quatro elementos com suas faíscas à semelhança de fogos de artifícios. Uma explosão de ruídos é mixada com efeitos de som compondo uma trilha sonora que agrega sentido e expressividade às imagens. Em alguns momentos, as chamas são mostradas em *slow motion* que alteram significativamente sua plasticidade. É o que Xavier (2005, p. 110) reconhece como “o procedimento fundamental capaz de coroar o processo de revelação, promovido pela inteligência da câmera (...). É aí que se cristaliza a relatividade da noção de tempo.”

Como em *Rítmicas*, a proposta aqui é fazer das imagens e dos sons da própria ação das lavadeiras e dos ferreiros uma partitura visual e sonora. Os dois curtas documentam atividades desses ofícios sem uma preocupação em encadeá-las temporalmente com fins à elaboração de uma “narrativa”. Nestes casos, não há uma preocupação de mostrar ações que têm início, meio e fim. Não vemos o produto acabado dessas atividades. Imagens de ferreiros e lavadeiras em plena ação e em lugares

diferentes se alternam sem identificarmos esses espaços. Aqui atores sociais e suas ferramentas, fogo e ferro, água e sabão, estão em pé de igualdade. A ordem em que surgem na tela não importa. *Cânticos do fogo* termina com um plano do fogo em câmera lenta e caracteres em superposição com um pensamento de Nietche: “Aprendestes agora o meu canto? Adivinhaste o que quer dizer?... Entoai agora vós, o canto cujo título é <Outra vez> e cujo sentido é <por toda eternidade>”.

Estamos, portanto, mais próximos de uma descrição do que de uma narração. Essas imagens não demonstram largas mudanças de ações e nem uma relação clara de anterioridade e posterioridade já que são vistas como simultâneas. Essas situações se repetem noutros curtas da série. Em *Tons de argila* (2001), são dois artesãos que esculpem figuras e objetos com a argila: um confecciona uma moringa, instrumento musical, e o outro uma miniatura de um homem que toca instrumento similar. Eles se encontram em espaços e tempos diferentes, mas são mostrados alternadamente sem que o espectador possa reconhecer a heterogeneidade de espaço e tempo. Aqui suas ações (a confecção de um objeto) se desenvolvem numa progressão temporal, pois partem da manipulação de um volume de argila disforme para a materialização de um objeto figurativo, processo que demanda uma progressão de gestos sucessivos e um desenrolar no tempo. Entrementes, um percussionista (Chiquinho Mino, identificado nos créditos finais) toca um instrumento acabado, não necessariamente o que está sendo confeccionado. São ações alternadas, quase todas em planos fechados destacando detalhes de mãos, que modelam a argila e que tocam o instrumento, e os pés que rodam um disco metálico, ferramenta do ato de esculpir. Novamente o recurso à câmera lenta e a fusões para estabelecer relações de cor, entre o fogo e a cor do objeto sob o efeito da luz alaranjada, e relações de ritmo entre os gestos dos artesãos e do instrumentista.

Com passos da moenda (2002) e *Cânticos da terra* (2003) destacam as cadências do trabalho dos engenhos de cana-de-açúcar e as variações rítmicas da extração da mandioca. No primeiro, é explorada a plasticidade do contraste entre a fumaça esbranquiçada que emerge do melaço borbulhante e a cor cobre do alimento. A fumaça que envolve os personagens em intensa atividade no engenho cria uma atmosfera onírica. As moendas e suas engrenagens são justapostas por similitudes formais (linhas, volumes, contornos etc.), mas quase nunca essas imagens são abstratas, isto é, não representativas ou não figurativas. Tomando de Aumont (1993, p. 260) o

conceito de imagem “como um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob a forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”, compreendemos que toda imagem figurativa se não se constitui uma narrativa fechada (início, meio e fim) pelo menos esboça uma “fala” sobre o mundo.

O que vemos em *Com passos da moenda* são diversas imagens do movimento dos trabalhadores que mechem os tachos borbulhantes, das moendas girando e das caldeiras que enchem o ambiente de fumaça. São imagens captadas pela câmera e montadas no sentido de criar uma coreografia cadenciada de corpos e máquinas. Há dois momentos nesse curta onde os planos beiram o abstracionismo: uma moenda em movimento acelerado e um movimento em panorâmica rápida no estilo “chicote” que varre o canal. Há também nas imagens desse conjunto de curtas-metragens uma preocupação com a composição, inclusive para estabelecer associações entre padrões de cor, forma, volume, textura e elementos gráficos. O que Aumont (1993) informa sobre a composição num quadro pictórico, pode ser estendido à fotografia e ao quadro cinematográfico:

A arte de compor foi durante muito tempo compreendida como a arte de dispor convenientemente as figuras no quadro (personagens, objetos, cenários), e somente à medida que a pintura se afastou da imitação é que foi englobada a disposição dos elementos plásticos, valores, cores, linhas e superfícies. (...) Como organização visível do material plástico da imagem, a composição pode estar presente em qualquer imagem. A extensão mais notável da noção é a que a aplica à imagem automática, em primeiro lugar à fotografia. (...) A questão é ainda mais complexa no que se refere à imagem automática mutável, o cinema e o vídeo (AUMONT, 1993, pp. 270- 272).

Os documentários poéticos investem, com maior intensidade do que as demais abordagens, numa produção mais elaborada de suas imagens com o propósito de não simplesmente informar sobre um determinado assunto do mundo histórico, mas ir mais além: provocar prazer aos olhos do espectador. Como bem observa Vernet (1995, p. 101), “a preocupação estética não está ausente do filme científico ou do documentário, e ela tende sempre a transformar o objeto bruto em objeto de contemplação, em “visão” que o aproxima mais do imaginário.” O documentário poético, portanto, captura e organiza seu material a partir do mundo histórico para mostrá-lo de outra forma.

Essa outra forma diz respeito a esse tratamento imagético que confere ao que é mostrado mais do que uma simples analogia com a realidade, impregnando essas imagens de maior subjetividade e evocando também um mundo imaginário. Cabe aqui discutir o conceito de fotogenia de Jean Epstein, citado por Aumont (1993, p. 310), que a entende como “todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. E todo aspecto que não for majorado pela reprodução cinematográfica não será fotogênico, não fará parte da arte cinematográfica.”

Podemos destacar um bom exemplo de fotogenia nas imagens das rendas brancas produzidas pelas tecelãs e dos desenhos formados na areia da praia pela espuma do mar em *Entretecidas* (2005), sobre o trabalho milenar das tecelãs, e na “chuva” de mandioca ralada que jorra na tela em *Cânticos da terra* (2003) que aborda as variações rítmicas da extração da mandioca. Ainda sobre esse potencial do dispositivo cinematográfico de acrescentar “esse algo a mais” à representação da realidade. Aumont (1993, p. 308) acrescenta que “a arte do fotógrafo é, portanto, a de saber mostrar a natureza sob seu melhor aspecto e de nela descobrir, intencionalmente, os elementos potencialmente fotogênicos: de *exprimir a realidade*.”

As discussões sobre a fotogenia data do início dos anos 20 do século passado com Louis Delluc e Jean Epstein (AUMONT, 1993), década dos primeiros documentários poéticos. Nichols atenta para o contexto do surgimento dessa estratégia de abordagem do real.

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. (...) Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos. (2005, p. 140).

No documentário paraibano contemporâneo, além dos curtas-metragens de Elisa Cabral e Laurita Caldas, encontramos essas características do poético, com uma forte inclinação à fragmentação e à ambiguidade, nos curtas de Torquato Joel *À margem da luz* (1996), *Passadouro* (1999) e *Transmutação* (2013) e de recentes produções de outros realizadores que enveredaram por essa estética, a exemplo de Ramon Batista com

Fogo Pagô (2013) e *Capela* (2014), e Virgínia Gualberto com *Adiós, Jampa Vieja* (2013).

Nos curtas da série *Ritmos trabalho: uma poética visual*, perscrutados nessa investigação, nos chamou a atenção o seu caráter híbrido de mesclar estratégias de organização do seu material fílmico do modo de abordagem poético e do modo observativo, que poderíamos denominar de “poético observacional”. A nossa problemática gravita em torno do reconhecimento de uma narrativa, mesmo de menor amplitude, no conjunto desses filmes. Se aplicarmos a esses filmes, aqui analisados, o conceito de uma narrativa “clássica”, aquela com uma estrutura baseada em um encadeamento de eventos interligados por relação de causa e efeito, dificilmente eles se encaixariam nessa classificação. Da mesma forma, mesmo aceitando o pressuposto de que toda imagem representativa implica na sua figuração um chamamento a uma narrativa, mesmo que frouxa, ambígua, vaga ou de pequena amplitude, não nos sentimos confortáveis em taxá-los de narrativos.

Conclusão

Na presente análise, os sete curtas de Elisa Cabral e Laurita Caldas serviram de pretexto para a discussão da modalidade documental, que na taxonomia de Nichols se enquadra no modo poético, um dos seis modos de representação do real elencados pelo autor. Aquele modo em que o diretor trabalha uma perspectiva sobre o real com um escopo que busca menos a persuasão, o convencimento acerca de um tema, e mais um deleite proporcionado pelo arranjo imagético e sonoro do material produzido a partir do mundo histórico. O documentário poético fala do real, mas não estrutura seu discurso para defender uma ideia ou um ponto de vista.

Vimos que esse tipo de documentário surgiu no bojo das proposições das vanguardas artísticas, nos anos 20, para o fazer artístico, inclusive o cinema, questionando seus propósitos narrativos instituídos pelo cinema “narrativo-representativo-industrial” que ainda tem como modelo a produção hollywoodiana. Ao enfatizar os arranjos formais, em detrimento de um conteúdo narrativo, as vanguardas pretenderam tirar do cinema o fardo de ser um veículo exclusivo de narrativas.

Com essas considerações, acreditamos que um lugar para essa categoria de filmes, aqui abordados, seria denominá-los de “não narrativos” com aspas para ressaltar seu caráter ambíguo de sequências de imagens em movimento, em quase toda sua totalidade figurativa, estruturadas antes para expressar ideias, sentimentos e afetos, do que contar histórias. Nos documentários poéticos de Elisa Cabral e Laurita Caldas, encontramos o “prazer da imagem” do qual fala Aumont (1993), que não é só o prazer de quem as contempla (o espectador), mas também de quem as produz (o cineasta).

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.

GAUDREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas – SP: Papyrus, 1994

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: Aumont, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP; Papyrus, 1995.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Entre marés (2000), *Rítmica* (2000), *Cânticos do fogo* (2000) *Tons de argila* (2001), *Com passos de moenda* (2002), *Cânticos da Terra* (2003), *Entretecidas* (2005). Realização de Elisa Cabral e Laurita Caldas. Distribuição: Olho-Poema Produções.