

**O biográfico em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*:
fragmentos da memória do documentarista em um espaço mestiço**

***The biographical in Estou me guardando para quando o carnaval chegar*:
fragments of the memory of a documentarian in a miscegenated space**

Karen Vieira RAMOS¹
Marlúcia Mendes da ROCHA²

Resumo

Neste texto observamos a construção do espaço biográfico no documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), do diretor recifense Marcelo Gomes. Partimos da discussão sobre mestiçagem (LAPLANTINE; NOUSS, 2002) para compreender a forma como o produto é apresentado e do seu contexto de sua produção, em Toritama-PE, “a capital do jeans”. Também, analisamos a presença do narrador em voz over, em especial, associando-o às imagens, à forma de produção e às entrevistas do documentário, com o intuito de compreender a presença do documentarista na construção da narrativa. Assim, buscamos evidenciar os relatos que constituem o conjunto de momentos autobiográficos no produto como espaços biográficos (ARFUCH, 2010), compreendendo-os como aspectos que singularizam o documentário, revelado como mestiço e marcado pela heterogeneidade de sua constituição.

Palavras-chave: Espaço biográfico. Voz over. Documentário. Mestiçagem. Cinema brasileiro.

Abstract

In this text, we observed the construction of biographical space in the documentary film *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), by Recife director Marcelo Gomes. We used the concept of miscegenation (LAPLANTINE; NOUSS, 2002) to understand not only the way the film is presented, but also the context of its production in the Pernambuco town of Toritama, known as “the capital of jeans”. We also analyzed the presence of the narrator in the voice-over. In particular, we linked it to the images, the production form, and the documentary interviews, in order to understand the presence of the documentarian in the construction of the narrative. Thus, we have highlighted the

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações (UESC – BA). Professora do Curso de Comunicação Social – Rádio, TV e Internet (UESC-BA). E-mail: kvramos@uesc.br

² Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Professora do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações (UESC – BA). E-mail: mmrocha@uesc.br

stories that constitute the set of autobiographical moments in the film as biographical spaces (ARFUCH, 2010), understood as aspects that singularize the documentary, revealing it as both miscegenated and marked by the heterogeneity of its constitution.

Keywords: Biographical space. Voice-over. Documentary. Miscegenation. Brazilian film.

Introdução

Neste texto, analisamos o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019)³, do diretor Marcelo Gomes. Num primeiro momento, observamos, no documentário, a noção de mestiçagem, conforme elaborada por Laplantine e Nouss (2002), em dois níveis: no contexto de produção, isto é, como ela é representada no lugar (Toritama–PE), no encontro entre passado e presente e entre o rural e o urbano; e na forma como o produto é apresentado.

Em um segundo momento, defendemos que o processo de (re)descoberta de Toritama pelo diretor é determinado por sua relação com o passado e no emaranhado de momentos biográficos traduzidos no texto narrado em *voz over*⁴. O espaço biográfico é explorado a partir do olhar do diretor sobre o município, localizado no agreste pernambucano, o que torna sua presença significativa para a construção da narrativa.

Dos olhos dos trabalhadores em frente às máquinas de costura aos anseios manifestos em suas falas por construir uma vida melhor, o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) é fruto do (re)encontro de Marcelo Gomes com o agreste pernambucano. O diretor nasceu em Recife e é conhecido como representante da retomada do cinema pernambucano (DEBS, 2016).

A cidade de Toritama, com cerca de 40 mil habitantes, é responsável pela produção de 20% do jeans nacional, o que lhe confere a fama de “capital do jeans”. O olhar do diretor marca o documentário pela redescoberta desse lugar, visto que ele, em sua fala, demonstra conhecê-lo, mas comparando-o com a Toritama de seu passado. O documentário, disponibilizado nas plataformas Google Play e YouTube, foi o primeiro

³ É interessante ressaltar que o título do documentário foi inspirado na música *Quando o carnaval chegar*, de Chico Buarque. Apesar de haver a inspiração na música, a canção é somente inserida ao final do documentário, no momento de creditação do produto.

⁴ A narração em *voz over* ocorre quando ouvimos a voz, mas não vemos o emissor dela na tela.

longa-metragem documental produzido por Marcelo Gomes. Nele, em aproximadamente 1h25, o diretor apresenta um local voltado para a indústria têxtil, cuja população se divide em “facções”⁵ para produzir peças em jeans, em suas próprias casas.

No documentário, é indiscutível que o discurso recorrente entre os moradores sobre a autonomia e a liberdade de gerenciarem a sua própria produção oculta a precarização das condições de trabalho, mesmo que ela esteja explícita no que vemos. Divididos entre as maquinarias e aparatos tecnológicos para a produção do tecido e a simplicidade da zona rural que contorna o local, os moradores de Toritama revelam, em suas falas, as péssimas condições do trabalho e o desejo de ascensão por meio do empreendedorismo individual através da produção do jeans.

Encontro de culturas em Toritama: a convivência de heterogêneos

A linguagem do gênero documentário é marcada por encontros. Primeiro, pelo encontro do documentarista com o que deseja representar; depois, pelo que é representado em confronto com o universo do espectador. Para entender a linguagem do documentário como produto cultural, temos como base os estudos da semiótica da cultura, que buscam compreender a vida dos signos. Machado (2007, p. 17) — ao discutir as bases fundadoras da semiótica da cultura, de Yuri Lózman — nos revela sobre a natureza dos encontros culturais e a permanência entre os diversos sistemas culturais: “[...] os encontros culturais são definidos como momentos explosivos, capazes de redirecionar o campo de forças em todos os níveis da conjuntura social.”

Enquanto muitos estudiosos apontam que os encontros causam choques culturais, “[...] os estudos da semiosfera apresentam uma outra alternativa: descartaram a ideia de choque, apostando na convivência das diversidades” (MACHADO, 2007, p. 17). Em outras palavras, a vida da cultura significa sobrevivência de diversidade de signos. “Na verdade, a produção cultural vive das interferências que os signos exercem uns sobre os outros, sobretudo aqueles que acontecem nos encontros entre diversos sistemas culturais” (MACHADO, 2007, p. 18).

⁵ Termo usado pela população de Toritama para definir os grupos de trabalho de produção de jeans da própria comunidade.

O documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) é marcado, duplamente, pela ausência e pela presença do diretor. Isto é, o produto é feito, ao mesmo tempo, pela inexistência de Marcelo Gomes em quadro, como personagem visível na narrativa, bem como pela sua presença constante em *voz over*, nas memórias narradas que apresentam Toritama e que manifestam, de diversas formas, o discurso de que aquele é o agreste guardado em suas memórias. Desde as primeiras imagens — do primeiro texto na tela em *black*, no qual é conferida ênfase à voz do documentarista, até a sequência de imagens de *outdoors* publicitários —, compreendemos que o documentário tem como proposta fazer de seu autor, para além da sua presença como narrador, também um personagem do filme. O retorno ao passado por meio das memórias de Marcelo Gomes é evidenciado a todo o instante, seja no “O meu pai era funcionário do governo e fazia inspeção nessa região. Eu era criança e acompanhava ele nessas viagens. Era um mundo rural de feiras livres, plantadores de milho e feijão e criadores de bode.” (ESTOU..., 2019, 2’00”–2’30”)⁶, “Na minha memória, Toritama é uma cidade que tinha outra velocidade.” (ESTOU..., 2019, 7’39”–7’43”), ou no “Desse silêncio eu lembro muito bem; ele durava o dia inteiro.” (ESTOU..., 2019, 11’56”–12’01”).

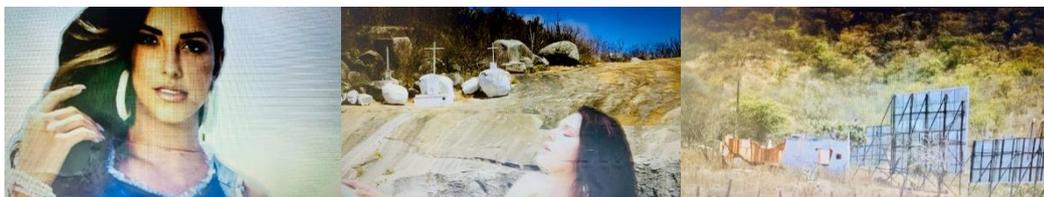
Em todas essas passagens, está representado o caráter do discurso do autor: um olhar que redescobre a Toritama atual, marcada pelo ritmo da cadeia de produção do jeans, em confronto com uma paisagem bucólica e rural resgatada pela memória do diretor-personagem. Compreendemos, nesse contexto, que tais passagens traduzem o caráter mestiço do espaço representado em tela. Sendo assim, partimos de um conceito alargado de mestiçagem que ultrapassa a dimensão biológica. Laplantine e Nouss (2002) entendem o contexto da mestiçagem como marcado pelo diálogo, pelo confronto, pela heterogeneidade, pelos afastamentos, como aquilo mesmo que ultrapassa a perspectiva de unificação de muitos em um.

Se, por exemplo, o discurso passado *x* presente marca uma primeira camada de confronto entre o que vemos e o que ouvimos sobre o passado de Toritama, sob o ponto de vista do documentarista, também podemos perceber a convivência da diversidade, ou melhor, a presença de hibridismos na paisagem vista na tela. Para além do que é dito pelo narrador, é aquilo que vemos no presente de Toritama — no que é representado, a convivência de temporalidades distintas, de imagens — o que demonstra a contradição

⁶ Os trechos das entrevistas com o diretor Marcelo Gomes, ao serem citados, estarão indicadas com marcações de tempo ao longo deste artigo.

do lugar. Uma amostra disso pode ser vista nos primeiros *takes*, na primeira cena do documentário. Trata-se de um encadeamento de imagens que evidencia a oposição entre os modelos que figuram nas peças publicitárias e a condição árida do agreste; o glamour dos *outdoors* publicitários e a simplicidade do lugar, como podemos ver na Figura 1.

Figura 1 — *Takes* de abertura do documentário



Fonte: ESTOU... (2019, 2'39"–3'50").

As imagens captadas nesse trecho — no qual o movimento de câmera sai das fachadas dos *outdoors* para o casebre — são emblemáticas e revelam a contradição do lugar, ou melhor, uma permanência de heterogêneos, tal qual Machado (2007, p. 18) revela: “Na verdade, a produção cultural vive da interferência que os signos exercem uns sobre os outros, sobretudo aqueles que acontecem nos encontros entre diversos sistemas culturais.”.

Esta sobrevivência da diversidade de signos representada no trecho — marcada pela contradição e pela presença de temporalidades diversas — acontece, novamente, quando o diretor resolve ocupar espaços menos afetados pelo ritmo de produção desenfreado do jeans. O diretor diz o seguinte:

Tento escapar desse ritmo acelerado. Resolvo percorrer a área rural da cidade e encontrar paisagens como as que vi na minha infância. É onde eu conheço seu João. Ele é a única pessoa em Toritama que ainda tem tempo de olhar pro céu e esperar a chegada da chuva. Entra ano e sai ano, o que não muda em Toritama é a chuva que cai depois do carnaval (ESTOU..., 2019, 31'32"–32'08").

A convivência dos diversos — passado *x* presente e rural *x* urbano em Toritama — nos revela a mestiçagem nas culturas, tal qual Laplantine e Nous (2002, p. 80) defendem, como um tipo de pensamento evidente nos interstícios, a partir de cruzamento de culturas: “Não um ou outro (ou árabe ou francês), mas um e outro, nem um tornando-

se o outro, nem o outro reabsorvido pelo um. Mestiçagem tem relação com mediação e participação em, pelo menos, dois universos.”

A multiplicidade gerada pelo encontro, o devir mestiço — o eterno vir a ser —, segundo esses autores, não se adequa aos processos de identificação. Retomamos aí a ideia de Machado (2007, p. 18) sobre a convivência de diversidades culturais e o entendimento de que as culturas não devem ser vistas como acabadas, prontas, mas como processos contínuos de interação e diálogo:

A compreensão da semiosfera, tal como foi concebida por Lótman, representa uma possibilidade de considerar o imprevisível e, ao fazê-lo, criar condições para o nascimento intelectual de um complexo domínio teórico de investigação científica sobre as intrincadas elações, interações, tensões e conexões entre signos e sistemas de signos nos espaços culturais. Nele a cultura passa a ser focalizada como processo, nunca como produto.

Sendo processo inacabado, as culturas, ou melhor, os “sistemas de signos nos espaços culturais”, sob o ponto de vista do pensamento mestiço, evidenciam que o confronto e o diálogo não oferecem perdas, nem homogeneização: “Não sendo o ‘eu’ mestiço único, e separado dos outros, não sendo em absoluto um ‘eu’, em rigor não é ninguém, mas, não sendo ninguém, é todos os outros” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 81).

Como exemplo disso, temos o contraste entre a ruralidade presente na vida do senhor João, que nos explica o movimento das nuvens e a sinalização sobre a chegada da chuva (ESTOU..., 2019, 32’14”–32’57”), na apresentação da resistência de dona Rosilda ao ritmo de vida atual da cidade (33’14”–34’04”) e a busca pelo glamour presente na fala do dono da Star Jeans, o “velho do ouro”: “Eu gosto é de luxar” (ESTOU..., 2019, 46’24”–47’42”). Tal contraste revela o movimento, o encontro, o diálogo e a permanência de diferentes sistemas de signos. Da zona rural do agreste aos sons do maquinário das cadeias de produção do jeans — “ouro de Toritama” ou “ouro azul” na fala de um dos trabalhadores entrevistados (ESTOU..., 2019, 8’49”–8’57”) —, temporalidades diversas perpassam o discurso sobre o valor do trabalho como oportunidade para uma vida melhor.

O audiovisual como arte mestiça: ausência de um sentido único no documentário

Ao investigar o processo de produção do documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), conhecemos algumas particularidades que singularizam a sua proposta. Como estamos analisando a função do narrador/autor do documentário, é necessário compreender as suas motivações, os seus processos produtivos, as suas escolhas estéticas, reveladas no texto narrado, mas também no que vemos e ouvimos em termos de imagem e som.

Em duas entrevistas concedidas pelo diretor Marcelo Gomes (ENTREVISTA..., 2019a, 2019b), identificamos informações importantes sobre a dinâmica de produção do documentário: Gomes é “filho da migração”; sua história pessoal é marcada por sua saída do agreste pernambucano para estudar. Sendo assim, ele reconhece os lugares que percorre no documentário como parte do itinerário do seu pai, que sempre viajava durante a sua infância pelo interior do agreste. Em uma das primeiras entrevistas feitas para a produção do documentário, foi reconhecido pelo entrevistado e descobriu ter algum nível de parentesco com o mesmo. Esse processo foi definidor para que entendêssemos o diretor como personagem. Nas palavras de Marcelo Gomes (ENTREVISTA..., 2019b, 0’45”-1’10”):

Inicialmente eu não pensei em me tornar um personagem no documentário. Mas quando decidi fazer o filme sobre Toritama, um lugar que eu habitei durante a minha infância — minha família é do agreste, meu pai é do agreste, eu ia pro agreste, minhas primeiras viagens foram pro agreste —, eu decidi, de uma forma ou de outra, trazer um pouco da minha memória pra confrontar com o passado do agreste, com esse presente industrial que vive Toritama, e ser uma camada a mais nesse documentário.

Como produto que manifesta asserções sobre o mundo, o gênero documentário é marcado pelo poder de indexação do documentarista (RAMOS, 2008). Em outras palavras, o documentarista pode afirmar o que é ou que não é documentário. Tal artifício, de certo modo, gerencia as condições de consumo, pois é a indexação que conduz a primeira leitura dos espectadores; trata-se, pois, da força do gênero no endereçamento, na construção do olhar sobre o documentário. Marcado pela interação entre entrevistador e documentarista, tendo como modo de abordagem a entrevista, entendemos o documentário em análise como participativo. De acordo com Nichols (2007), o documentário participativo é conduzido, predominantemente, pela entrevista ou por outra forma mais direta de envolvimento: é uma abordagem que enfatiza o encontro. O modo participativo diverge do modo observacional porque privilegia o contato entre diversos.

Da mesma forma, entendemos que *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) passa pelo modo performático, haja vista as subjetividades e os níveis de sensações que perpassam a narrativa, tal como Nichols (2007) defende. Esse tipo de documentário utiliza como estratégia a ênfase nos aspectos subjetivos, seu engajamento com o tema e a relação do espectador com esse engajamento. Essa abordagem o aproxima muitas vezes de uma ficcionalização presente na narrativa gerada (NICHOLS, 2007).

Estando entre o participativo e o performático — a partir da inserção do documentarista como personagem e uma possível ficcionalização da história narrada —, podemos, então, falar em mestiçagem do produto? A partir do seu caráter performático, que o coloca entre o ficcional e o documental, é que entendemos que *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) faz parte da “estética do choque”, conforme proposta por Laplantine e Nouss (2002), um produto considerado mestiço, que traduz a fragilidade em unificar um sentido estanque e único para a obra. Do ponto de vista da semiótica da cultura, o documentário em questão pode ser considerado um sistema semiótico heterogêneo.

Defendemos que este é um produto mestiço, ao passo que o diretor explicitamente orquestra a construção da dramaturgia no documentário. É importante ressaltar que esse é o primeiro produto documental do diretor e que a abordagem dos entrevistados — a escolha como as entrevistas seriam registradas na tela — aconteceu de acordo com a demanda dos intervenientes. De acordo com o documentarista (ENTREVISTA..., 2019a), a opção por realizar entrevistas em seus locais de trabalho ocorreu a partir da exigência de um dos entrevistados. Essa abordagem revela o protagonismo que foi conferido a eles, observação reforçada na distribuição de câmeras para a gravação do carnaval pelos personagens, no terceiro momento do documentário⁷. Segundo Marcelo Gomes (ENTREVISTA..., 2019a), essa escolha previu a necessidade de manter os entrevistados à vontade em tela. A forma de produzir revela um documentarista atento à forma e à maneira como o produto se apresenta, como ele é visto e ouvido. Para além das questões éticas orientadoras de suas escolhas, as diretrizes descobertas durante o processo revelam a consciência do diretor na construção da dramaturgia da narrativa, a exemplo da forma

⁷ Para a gravação do carnaval da população de Toritama, foram compradas câmeras portáteis pela produção do documentário. Segundo o diretor Marcelo Gomes (ENTREVISTA..., 2019a), as câmeras foram distribuídas entre alguns moradores, havendo destaque para o uso das imagens captadas pelo personagem Leo, que se destacou no “ofício de documentarista”, no registro das imagens. Esta iniciativa teve o propósito de não gerar interferências da equipe durante o momento de lazer dos intervenientes.

como se endereça e conversa com o espectador, fazendo-o experimentar as suas sensações.

Aos 27'42" do produto, por exemplo, um *take* explora o movimento de repetição das mãos do trabalhador e o barulho intenso da máquina de costura. Por aproximadamente 1 minuto, o plano das mãos em movimento sobre a máquina de costura permanece estático, fixo (ver Figura 2). No transcorrer desse tempo, somos invadidos, na condição de espectadores, pela repetição do áudio que acompanha a mão, que repete o movimento de manuseio da máquina durante o processo. Segundo Marcelo Gomes (ENTREVISTA...,2019b), o seu desejo era realizar um “documentário poroso”, para que os espectadores fossem contaminados pelas situações vividas em Toritama. A rotina e os sons do lugar são mostrados com o intuito gerar “a angústia da repetição”, como é relatado no documentário. O som é interrompido. O narrador conversa. Relata. Faz com que participemos das suas sensações, quando ouvimos (no documentário) o que ele ouve (gravando o documentário): “Decido cortar o som. O barulho ensurdecedor das máquinas me causa ansiedade. Agora essa repetição desse movimento é que me causa angústia” (ESTOU..., 2019, 28'45”–29'12”). Prosseguimos vendo o mesmo *take*, das mãos que repetem a atividade laboral. “Coloco uma trilha sonora” (ESTOU..., 2019, 29'14”–29'16”) — há uma inserção da trilha sonora musical. O diretor prossegue: “O balé das mãos se move no compasso da música” (ESTOU..., 2019, 29'26”–29'30”). Há mudança de enquadramento: “Filmo de outro ângulo; a angústia da repetição permanece” (ESTOU..., 2019, 29'38”–29'48”).

Figura 2 — A repetição do trabalho e o balé com as mãos.



Fonte: ESTOU... (2019).

Esse trecho também revela como o documentário é produto metalinguístico, ao passo que o diretor se coloca como “diretor” e entrega o produto como tal. Assim, o documentário como produto audiovisual é revelado para o espectador. A voz do documentarista revela alguma intimidade, levando a crer que houve quase que a “quebra

da quarta parede”⁸. Entretanto, na cena específica, as falas que profere, apesar da feição metalinguística, parecem não se direcionar a um espectador evidente — não existe um “tu” interpelado diretamente —, mas ao próprio narrador. Então, o efeito obtido está mais aproximado de um monólogo, de um fluxo de consciência, em que o narrador conjectura, para si próprio, a arteficialidade de seu ofício de documentarista. Nesse sentido, a quarta parede permanece, haja vista que a ilusão ficcional parece não ser rompida.

Na sequência, Marcelo Gomes nos fala: “Meu pai era fiscal de tributos. Hoje sou fiscal do tempo alheio. Sou tomado pela lembrança do meu pai e por essa angústia da repetição. O tempo coletivo preenchido por esse trabalho sem fim” (ESTOU..., 2019, 30’07”–30’29”). Ora, quando o diretor narra “sou fiscal do tempo alheio”, imagens da cadeia de produção são mostradas ao som da trilha sonora, sendo que fica evidente a que ele se refere: ao ofício de documentarista, aquele que observa, que vai ao encontro do mundo. Mais uma vez fica explícita a forma de realização do documentário, que revela ao espectador o seu procedimento de construção.

O protagonismo da voz e a força do biográfico no documentário

Segundo Alvim (2018), a *voz over*, em geral uma voz masculina — a “voz de Deus” —, esteve muito relacionada a cinejornais e a documentários tradicionais clássicos no modo expositivo, tal qual categorizado por Bill Nichols (2007). Para a pesquisadora:

Na ficção, a voz over foi bastante utilizada em filmes do gênero noir ou em procedimentos igualmente clássicos de flashback. Porém, a partir do final dos anos 40, em vários documentários, especialmente na França, a voz over se torna signo de modernidade, ela “toma distância em relação às imagens” (Breschand, 2004:16), por vezes propondo uma compreensão delas por um viés muito particular. (ALVIM, 2018, p. 61).

Ainda segundo a autora, é no filme-ensaio que a “voz de Deus” do documentário tradicional será substituída “[...] pelas personas que destilam o comentário over e que podem ser múltiplas ou se multiplicarem ao imputarem o que dizem a terceiros (cartas, citações, conversas lembradas etc.), enfatizando a ambiguidade ontológica do seu status

⁸ A técnica da quebra da quarta parede é proveniente do teatro, conforme assinala Pavis (2008, p. 101), “[...] em que o ator, saindo de seu papel de personagem, dirige-se diretamente ao público, rompendo assim a ilusão e a ficção de uma quarta parede que separa radicalmente a sala e o palco”. No cinema, esse procedimento ocorre quando o ator olha diretamente para a câmera e com ela conversa.

e os desacordos nelas presentes” (ALVIM, 2018, p. 62). Consideramos, de certo modo, o documentário analisado neste artigo como tendo uma aproximação com o teor ensaístico apresentado por Alvim (2018).

Conforme já afirmamos, a presença do documentarista não era prevista no início da produção, mas já no início do documentário reconhecemos a força do seu relato na tela em *black*. O protagonismo de sua voz é explícito no primeiro instante, quando o diretor recita alguns locais de Pernambuco:

Essas cidades ficam no agreste, numa região seca e pobre no interior de Pernambuco. O meu pai era funcionário do governo e fazia inspeção nessa região. Eu era criança e acompanhava ele nessas viagens. Era um mundo rural de feiras livres e poucas pessoas nas ruas. Esse é o agreste que eu guardo na minha memória de infância. (ESTOU..., 2019, 1’51”–2’34”).

Reconhecemos aí a inserção do narrador-personagem (LEITE, 2002), pois ainda que não seja uma obra ficcional, o diretor narra em primeira pessoa, a partir dos seus pensamentos e sensações. O discurso “Esse é o agreste que eu guardo na minha memória de infância” se reproduz de diversas formas ao longo do documentário, sempre se remetendo a “Toritama que eu lembro”. Essa observação traduz a possibilidade da experiência pessoal como tematização, tão manifestada em diversos tipos de produtos midiáticos, e no documentário em questão é revelada pela voz do narrador documentarista. Primeiro, nas impressões que carrega sobre o espaço, as memórias sobre o lugar físico e cultural; depois, sobre o seu pai e a sua relação com o trabalho.

Sobre o reencontro com a sua Toritama de infância, encontramos trechos que traduzem sensações do diretor, seja em falas como “[...] desse silêncio eu lembro bem [...]” (ESTOU..., 2019, 11’55”–11’57”), “[...] o que eu mais lembro do agreste é de um pôr do sol que caía bem rápido e fazia tudo se cobrir de melancolia” (ESTOU..., 2019, 42’40”–42’47”), ou em

Na minha memória, Toritama é uma cidade que tinha outra velocidade. Às oito da manhã quase não se via movimento na rua. A paisagem mudou. Nos grandes terrenos vazios se construía fábricas de jeans e a maioria das casas se tornou pequenas casas de fundo de quintal chamadas de facção. (ESTOU..., 2019, 7’38”–8’05”)

Nesta última fala, vemos em plano conjunto, um trabalhador de Toritama colocando o jeans em um veículo. O tempo da imagem é expandido, o *take* se prolonga e

a voz do narrador expõe, mais uma vez, a comparação entre o passado e o presente do lugar, a partir das suas percepções sobre a intervenção humana na natureza do espaço, culturalmente modificado.

Depois, destacamos a presença do pai do diretor como personagem implícito, manifesto em diversos momentos do texto narrado, nas memórias revisitadas: “[...] o que me traz aqui é um motivo bem diferente daquele que trouxe meu pai” (ESTOU..., 2019, 4’22”–4’27”); “[...] sou tomado pela lembrança do meu pai e pela angústia da repetição” (ESTOU..., 2019, 30’17”–30’23”). Sabemos que a sua atividade laboral o levava para diversos lugares e que, em algumas circunstâncias, seu filho o acompanhava.

Percebemos aí o tom do relato saudosista, marcado pela voz em primeira pessoa e pelo “tom confessional”, assim como Silva (2015) aponta ao analisar o documentário *Os catadores e eu*, de Agnès Varda: o uso da voz da documentarista se revela como forma de transpor para a tela o seu posicionamento, penetrando nos ouvidos do espectador. “Isso se dá como uma estratégia de aproximação no sentido de apresentar um ambiente para o tom confessional e expressão do pensamento íntimo e reflexivo.” (SILVA, 2015, p. 185).

Defendemos que o interesse pelo “tom confessional” está ligado, primeiramente, ao interesse pela voz humana no audiovisual, tal qual Chion (2016) apresenta. No cinema, o som favorece a voz, destacando-a dos outros sons, sendo assim vococêntrico e verbocêntrico. Para Chion (2016, p. 13):

[...] isso deve-se, desde logo, ao facto de as pessoas, no seu comportamento e reações quotidianos, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber que está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. Se essas vozes falarem numa língua que lhe seja acessível, vai começar por procurar o sentido das palavras, e só passará à interpretação dos outros elementos quando o seu interesse sobre o sentido tiver saturado.

Sendo assim, para além do interesse pelo som da voz, creditamos o interesse pelo que foi dito e a busca pelo “sentido das palavras” — e, ainda mais, quando o conteúdo é relacionado às experiências de “vida vivida” — como condutores da disposição de quem assiste. Para compreender a ânsia pela vida pessoal como tema, observemos dois grandes movimentos apontados por Arfuch (2010): a decadência da força dos grandes relatos e o aumento da força dos fatos cotidianos e do desejo de conhecer a esfera privada dos indivíduos.

Embora não seja difícil expor as razões dessa adesão — a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de voyeurismo, a aprendizagem do viver —, a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente para o âmbito da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissimilares, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea (ARFUCH, 2010, p. 16).

Para Arfuch (2010), o que houve foi uma crise dos grandes relatos legitimadores e uma tendência de valorização dos microrrelatos. O interesse na narrativa vivencial foi sustentado e renovado em infinitos matizes: “[...] o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos.” (ARFUCH, 2010, p. 17).

Marcelo Gomes (ENTREVISTA..., 2019a) afirmou que a motivação inicial para produzir *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) partiu de um questionamento sobre o que levava aquela comunidade a abandonar tudo — vender objetos, eletrodomésticos, sair da cidade a todo custo — para aproveitar os poucos dias de carnaval. O diretor explica:

Eu fiquei com aquela dúvida na minha cabeça: será que eles fazem isso por transgressão ou por desespero ou por outra razão que eu não sei. Eu fiquei com muita vontade de entender isso melhor porque eu gosto de fazer filme sobre as coisas que eu não entendo. Sobre o que eu entendo, eu não faço filmes. (ENTREVISTA..., 2019a, 1’52”–2’07”).

Estas observações sobre a dinâmica de produção e sobre como o documentário partiu de uma pergunta generalista — mais relacionada às questões de trabalho —, para se conformar também a partir de uma outra camada de relato, são importantes pois espelham a própria forma do documentário. O documentarista partiu de uma pergunta sobre trabalho e a festa, mas a centralidade do documentário está na vivência dos intervenientes, na força do microrrelato, na experiência pessoal como tematização, que se consolida como tendência.

No horizonte da cultura — em sua concepção antropológico-semiótica — essas tendências de subjetivação e autorreferência, essas tecnologias do eu e do ‘si mesmo’, como diria Foucault (1988, 1990), impregnava tanto os hábitos, costumes e consumos quanto a produção midiática, artística e literária. (ARFUCH, 2010, p. 19).

Em outras palavras, essas tendências de subjetivação e de autorreferência que ficaram impregnadas nas produções midiáticas estão presentes no documentário, na fala dos entrevistados e, especialmente, na voz do narrador-personagem — o documentarista. Consideramos que o diretor é personagem, por sua voz estar em primeira pessoa em alguns momentos, e especialmente pelo narrado estar entremeado com as suas lembranças de outrora.

Apesar de o narrador ter uma suposta “voz de Deus”, neste caso, ele é cambiante: ora nos conta sobre Toritama, ora narra fatos do seu passado; ora traz informações sobre o local, ora revela-se como parte do que foi pesquisado, quando compara a experiência vivida na infância com as sensações de percorrer Toritama na atualidade.

Consideramos, assim, a obra permeada por espaços biográficos, representados por diversos momentos vivenciados pelo diretor. Segundo Arfuch (2010, p. 18), o conceito de espaço biográfico⁹ responde a “paulatina expansão de subjetividades” que se evidenciava em diversas narrativas, justificadas pela profusão de experiências narradas pelo sujeito na sociedade contemporânea, formatadas para manifestar a dimensão biográfica em produtos e espaços diversos. Esta perspectiva revela a força que o microrrelato adquire, com as experiências do vivido sendo exploradas em diferentes gêneros discursivos:

Não só a autobiografia, a história de vida ou a entrevista biográfica, performadas temática e compositivamente enquanto tais, entrariam em nossa órbita de interesse, mas também os diversos momentos biográficos que surgem, mesmo inopinadamente, nas diversas narrativas, particularmente midiáticas. (ARFUCH, 2010, p. 74).

Nesse sentido, são os produtos midiáticos que evidenciam a vastidão de possibilidades como espaço enunciativo, “[...] sempre plurivocal, que proporciona a maior evidência a esse respeito: trata-se ali verdadeiramente da construção dialógica, triádica ou polifônica das autobiografias do mundo.” (ARFUCH, 2010, p. 63). O vivido e o experienciado pelo sujeito na esfera privada ganham força, tornando-se tema em vários produtos culturais. Essa tendência da tematização da vida parece orientar o documentário analisado: não conhecemos a totalidade da história do documentarista, mas reconhecemos os espaços que explicam a sua relação com o agreste. Esses fragmentos da vida do documentarista, expostos nos interstícios do texto narrado no decorrer do documentário

9 A autora usa o termo “espaço biográfico” cunhado por Philippe Lejeune (1980).

e, diga-se de passagem, disponibilizados paulatinamente para o espectador exercem um papel que gera identificação entre autor e espectador. Sobre isso, vocalizamos com Silva (2015, p. 193), apoiada na obra *La voz en el cine* (2004), de Michel Chion:

[...] a mobilização da informação na banda sonora pelo uso do off dá coerência ao todo, exercendo um efeito que vai além da composição discursiva que sustenta o filme. A voz off ganha expressividade como uma “voz-eu” (CHION, 2004, p. 57), uma voz separada de um corpo que “fala desde um ponto em que o tempo está momentaneamente suspenso”. A voz separada da imagem, não sincronizada com ela, ganha projeção como elemento expressivo chamando atenção para si.

Considerações finais

A presença da voz do documentarista Marcelo Gomes é um dos elementos que enriquecem a experiência de consumo de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019). Quando imaginamos a ausência da voz narrada e, principalmente, a sua experiência, a vida pessoal do personagem-narrador deixa de ser visitada. Concluímos que esta camada do documentário — o que é narrado — adquire importância por conta da força do microrrelato, na experiência de vida como tematização. Se não existisse a presença do documentarista da forma como intervém no que é narrado, talvez o produto não despertasse tanto o interesse do espectador. Esse é um recurso técnico sutil que expande a experiência de consumo do produto.

Consideramos, portanto, que a presença da *voz over* é mais significativa pelo relato pessoal que o documentarista compartilha conosco do que pelas informações e pelos dados objetivos apresentados sobre os habitantes de Toritama, ainda que estes estejam presentes em todo o documentário. Isso acontece porque experienciamos, sobretudo, o documentarista como personagem, e este parece ser o principal recurso de mobilização do espectador.

Como vimos, o documentarista verbaliza as suas memórias num tom de relato sensível. A melancolia e o saudosismo — do seu pai, da ruralidade de outros tempos e das suas viagens pelo agreste — são mesclados aos textos mais objetivos, que explicitam a produtividade têxtil em Toritama, reforçando o tom de espanto para a condição atual da cidade. Entretanto, o fato de ter momentos biográficos, de certo modo, pode gerar uma certa cumplicidade entre documentarista e espectador: ainda que, como espectadores, não

conheçamos Marcelo Gomes, é como se houvesse uma permissão para conhecê-lo, o que é, de certo modo, um falseamento, é algo construído.

É preciso reconhecer os limites do documentário como produto autobiográfico, o que não diminui a força do “espaço biográfico” dentro da narrativa: o documentário não dá conta da totalidade da vida do documentarista, ainda que o tom de intimidade adquirido por meio do seu relato nos imponha a sensação de aproximação com a sua história pessoal. Essa suposta intimidade é conquistada pela voz, pelo tom da sua narração — texto, performance, inflexão de voz.

O uso da voz como elemento para descrição do espaço em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) é constituído por fragmentos de um tempo, numa leitura muito pessoal e subjetiva, traduzida na edição da memória e na voz rouca do autor do documentário. Sendo um recorte, acaba ultrapassando a linha que divide o ficcional e o documental, o que enriquece a experiência de consumo documentário, aqui considerado mestiço.

Referências

ALVIM, Luiza Beatriz. Voz over e colagens musicais em documentários ensaísticos de Chris Marker e Agnès Varda da época da Nouvelle Vague. **Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã, n. 24, p. 60-79, set. 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/437>. Acesso em: 18 dez. 2021.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

DEBS, Sylvie. Marcelo Gomes “Eu sou um Pernambucano que faz cinema”. **O Olho da História**, Salvador, n. 22, p. 14-31, abr. 2016.

ESTOU me guardando para quando o carnaval chegar. Direção: Marcelo Gomes. [S. l.: s. n.]: Carnival Pictures; Misti Filmes, 2019.

ENTREVISTA com Marcelo Gomes, diretor de “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”. [S. l.: s. n.], 2019a. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Raquel Errante. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dg8XYagmwAY>. Acesso em: 18 dez. 2020.

ENTREVISTA com Marcelo Gomes, diretor de “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”. [S. l.: s. n.], 2019b. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Metrôpolis.

Disponível em: <https://https://www.youtube.com/watch?v=tmJPOKzaiVM>. Acesso em: 18 dez. 2020.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A mestiçagem**. Tradução de Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Piaget, 2002.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. A polêmica em torno da ilusão. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MACHADO, Irene (Org.) **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

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

SILVA, Tatiana Levin Lopes da. Estratégias de aproximação: as vozes de Agnès Varda no documentário Os catadores e eu. *In*: MAIA, Guilherme; SERAFIM, José Francisco. **Ouvir o documentário**: vozes, músicas, ruídos. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 183-196. Disponível em:

<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/18929/1/Ouvir%20o%20document%c3%a1rio%20reposit%c3%b3rio.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020.