

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACASO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

HOSNI, Cássia Takahashi¹

RESUMO: A presente comunicação busca refletir sobre alguns aspectos do acaso na recente produção do documentário brasileiro. Em algumas produções, como na do cineasta mineiro Cao Guimarães, a indeterminação e o aleatório tornam-se valores para a realização dos seus filmes. A imprevisibilidade toma o lugar do roteiro, permitindo que o inesperado ocorra durante as gravações.

PALAVRAS-CHAVE: Acaso; cinema documentário; documentário brasileiro

Considerações sobre o acaso no documentário brasileiro

Acaso, indeterminação, aleatoriedade são alguns dos termos utilizados para descrever alguns documentários na recente produção brasileira. Aparentemente de fácil compreensão, o que faz com que sua simplicidade seja apenas ilusória, interessa-nos sobretudo o embate dos realizadores nas produções de seus filmes, como são feitas as escolhas e como os processos de descobertas manifestam-se a partir de uma proposta.

Entendemos que toda produção cinematográfica está sujeita, mesmo que não voluntariamente à questões indeterminadas e mesmo de ações não planejadas. Porém, o que trataremos, mesmo que brevemente, será especificamente de dois filmes que abordam de formas distintas o acaso em sua produção.

A criação de um método, como realizado em *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, permite que os diretores entrem em contato com acaso a partir de caminhadas, chegar a um lugar determinado e ver o que dele é passível de ser registrado pela câmera. Para que esse método seja possível, dispõem que os realizadores estejam abertos para as interferências do mundo, independente da pequenez do gesto.

¹ Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atualmente é mestranda em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, onde faz parte do Centro de Pesquisa de Cinema Documentário – CEPECIDOC/CNPq. Email para contato: cassiath@gmail.com

Em *O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho, o acaso é identificado no enunciado do diretor logo no início do filme. Apesar da proposta, aliada também a inexistência de um roteiro, são necessárias algumas escolhas para que o dispositivo funcione, e para que dele seja realizado um filme.

Apesar do acaso estar fortemente aliado a proposta de ambos os filmes, vemos que são necessários elementos de controle para que a produção não se perca e haja o risco da impossibilidade de ser finalizado. Seja na delimitação dos lugares visitados, (*Acidente*), ou na mudança de percurso inicial (*O fim e o princípio*), há sempre fatores determinantes.

O que os aproxima dos filmes-dispositivos, são justamente a capacidade de adotar uma proposta inicial, absorvendo o imprevisível, mantendo certos parâmetros em sua realização. Além da consciência dos diretores diante a impossibilidade de um “acaso total”, há também a questão da montagem, que sempre poderá ressaltar aspectos da ideia central do diretor.

As delimitações tornam-se necessárias, mas nem por isso os encontros, sejam dos lugares ou com os personagens, sejam menos comoventes.

Como dito por Jean-Louis Comolli, em seu célebre texto *Sob o risco do real*, são nas dificuldades dos documentários se imporem, e nas questões que ele mesmo produz, é que estão sua força para a capacidade de invenção e experimentação.

Para o pensador francês “o movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita” (2008, p. 177) e é no seu embate que há a possibilidade de reflexão sobre o acaso e suas formas de manifestação.

Aberturas e processos de descoberta

Em *Volta ao mundo em algumas páginas*, vídeo realizado em 2002 pelos artistas Cao Guimarães e Rivane Neuschwander, a ação de colocar pequenos fragmentos recortados de um atlas em livros quaisquer em uma biblioteca de Estocolmo é apresentado como o registro de uma interferência poética. Junto à este registro,

intercalam-se imagens de lugares, como um fundo do mar e mesmo travessias de barco.

A ideia sugere que os futuros leitores, ao abrirem os livros de sua preferência, possam entrar em contato com outro lugar, uma delimitação cartográfica que pode ou não fazer sentido para aquele que vê o recorte do país.

Em determinado momento do vídeo, aparece a citação de Alberto Camus: O acaso é o Deus da razão. Em entrevistas disponíveis no site do artista, Guimarães cita o acaso como co-autor de muitas das suas obras, no caso dessa ação em particular, a imprevisibilidade recai sobre os futuros leitores e em suas possíveis significâncias.

Interessa-nos sobretudo os tipos de ações disparadoras, tal como realizada pela dupla mineira, que podem fornecer aberturas para o encontro com o indeterminado.

No longa-metragem *Acidente*, realizado por Cao Guimarães e Pablo Lobato também há esse encontro referente ao acaso. Realizado em 2006, a proposta inicial era evocar a história das origens dos nomes de algumas cidades mineiras. Escolhidos aleatoriamente, a partir da sonoridade e ritmo, compôs-se um poema com vinte nomes das cidades. Criado de modo similar a um haikai, o poema era o roteiro do filme:

Heliadora

Virgem da Lapa

Espera Feliz

Jacinto Olhos D'Agua

Entre Folhas

Ferros Palma Caldas

Vazante

Passos

Pai Pedro Abre Campos

Fervedouro Descoberto

Tiros Tombos Planura

Agua Vermelhas

Dores de Campos

Porém, a proposta de trazer a história dos nomes das cidades foi deixada de lado. Após os primeiros experimentos, os diretores perceberam que era mais interessante

chegar nos lugares e só então ver o que acontecia.

Ao caminhar pela cidade Espera Feliz, por exemplo, Guimarães atenta a existência de uma bolsa perdida no chão, sem nenhuma pessoa ao seu redor. Ao começar a filmar o objeto, há a entrada de alguém, que resgata a bolsa e segue seu caminho. Cao observa então, como a ação dos moradores incidia de modo determinante sobre alguns objetos: era como se os objetos, por sua vez estivessem aguardando que alguém alterasse seu estado inicial.

Assim vê-se em Espera Feliz um quadro de time de futebol, levemente torto, depois endireitado, entre muitas outras cenas em que os objetos ou lugares, inicialmente estáticos, apresentam alguma alteração natural ou por interferência humana. Guimarães diz que o método para expressar o que era cada cidade, constituía-se em chegar em um determinado horário e andar para ver o que poderia acontecer. Realizado com uma pequena equipe de cinco pessoas, o longa *Acidente* foi delineado inesperadamente, como uma entidade que se manifesta aos poucos, no ritmo dos seus processos de descobertas.

O modo de criação, que está associado ao caminhar, ao chegar aos lugares para ver o que acontece, vem de uma disponibilidade e abertura dos realizadores em perceber a potência visual que pequenos acontecimentos podem obter.

Para Guimarães, adota-se um método de trabalho próprio, um outro tipo de percurso nos lugares desconhecidos, diferentes do turismo usual. Caminha pelos locais, sem mapas, guias, ou pesquisas anteriores, deixando que o acaso e o olhar momentâneo sejam determinantes. As longas caminhadas permitem a criação da máxima, praticada ainda hoje: é se perdendo que a gente encontra.

Perder-se para encontrar traz para a produção aspectos em que há a possibilidade do acaso se manifestar. Fazer do acaso o “Deus da razão”, como na citação de Camus, favorece, pela abertura do olhar do diretor, algo que dificilmente poderia ser encontrado em um roteiro pré-determinado. É na riqueza das interações entre a câmera que registra um momento do mundo e a significância da proposta inicial que encontra-se a riqueza de fazer do ínfimo algo grandioso.

Acaso e formas de controle

Em 2005, Eduardo Coutinho realiza *O fim e o princípio* no interior da Paraíba, no município de São João do Rio do Peixe. A proposta do filme nos é indicada logo no início, mostrando imagens da equipe de filmagem na van e a voz off do diretor:

Vimos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural, de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procurar em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação de um tema e sobretudo de personagens.

Na fala de Coutinho, temos a singularidade de *O fim e o princípio* não ter sido realizado a partir de uma pesquisa anterior, metodologia que o diretor utilizou em filmes como *Santo Forte* e *Babilônia 2000*, finalizados em 1999 e 2001, respectivamente. É a partir desses filmes que o termo dispositivo é utilizado pelo diretor. Segundo a pesquisadora Consuelo Lins:

“Dispositivo” é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. (...). Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (2004, p. 101).

Há na fala inicial de Coutinho uma abertura à indeterminação. Não ter uma locação específica, traz a possibilidade do primeiro contato não ser bem sucedido dentro dos parâmetros desejados. Sendo que dentro do período de quatro semanas, exista essa busca de uma comunidade que os aceite e que contenha sobretudo personagens para o filme. Entendemos que na longa trajetória de documentarista, Coutinho procure sobretudo personagens que tenham uma certa desenvoltura para contar histórias sobre suas vidas, sem um tema específico, apenas um desejo de conversa, e desta conversa, a

pessoa/personagem mostre toda as ambiguidades, alegrias e tristezas de sua própria vivência.

Logo no início, Coutinho nos apresenta Rosilene Batista de Sousa, a Rosa, que será a mediadora durante todo o filme. Trabalhando como professora e voluntária na pastoral da criança, é ela que faz a primeira tentativa do filme ser feito. Depois de apresentar sua família, Rosa os leva até Riachão dos Bodes e arredores, local que passam dois dias e que acaba não sendo a comunidade desejada para a realização do filme.

Nesse primeiro momento, o diretor diz que apesar da interferência de Rosa, as conversas não chegam a um nível de intimidade desejada com os moradores. Após esse primeiro, há a seguinte mudança na fala inicial:

Dois dias de filmagem em Riachão do Bode e comunidades semelhantes nos convenceram a interromper a busca de outros lugares. Na verdade a gente sentiu que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das relações de trabalho. Não criava, realmente, intimidade. Daí, decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade onde a família de Rosa vive a mais de um século.

Como nos é indicado em voz off, a decisão agora é concentrar-se na comunidade de Araçás, lugar onde habitam mais de oitenta famílias e que concentra também a história da família de Rosa. Logo depois de anunciar a mudança de percurso, vemos Rosa conversando com Coutinho, traçando um mapa dos moradores e a relação de parentesco com sua família.

Determinada a locação, são realizadas as visitas aos moradores. Vemos que Rosa posiciona-se muitas vezes diante a câmera, sendo mesmo orientada por Coutinho, como quando se encontram do lado de fora da casa e o diretor pede para ela ir até a janela de Leocádio. Neste segundo recorte, a atuação de Rosa vai desde a chegada nas casas dos moradores de Araçás, apresentando a equipe a seus familiares, até perguntar sobre alguns gostos pessoais, estimulando a conversa, como a aguardente apreciada por Mariquinha. Percebe-se que em alguns momentos é Rosa que inicia as conversas, para depois Coutinho assumir as entrevistas.

Presenciamos, por exemplo, a conversa entre Rosa e Lica, sua madrinha, que

pergunta se Dedé está bem. Lica fala pouco, mas fala da saudades de todos e também da máquina de costura usada pela madrinha-avó de Rosa. Pequenas preocupações cotidianas, mas carregadas de significações para os moradores de Araçás.

Quase todos os personagens falam das condições de trabalho, sobre a lavoura, mas não há um direcionamento específico sobre algum assunto. Com os mais velhos da comunidade, as conversas quase sempre tocam o tema da velhice e o medo da morte.

Ao prosseguir as entrevistas, o enunciado de Coutinho não torna-se mais necessário, e, ao longo do filme, temos as aberturas dos personagens avessos inicialmente a filmagem, mostrando-se mais amistosos com o tempo, como Leocádio, Zequinha Amador e principalmente Chico Moisés, em sua fala reflexiva. Ao se despedir, Chico faz uma “mudança”, um diferente posicionamento de perfil para a câmera, questionando Coutinho sobre a fé e mesmo que o “homem sabido” é Coutinho, por estar na posição daquele quem grava e procura pessoas para a realização do filme.

O fim e o princípio traz inicialmente na fala do diretor a possibilidade de um filme ser realizado a partir do acaso. Porém, são feitas algumas premissas, “regras do jogo” para que essa indeterminação ocorra. Desde o início, Coutinho nos fala do dispositivo, encontrar uma comunidade e por ela ser aceito, para ali conversar e decidir os personagens do filme. Não são todos os personagens que foram entrevistados que aparecem. Como todo processo de realização de um filme, a montagem seleciona o que é de mais relevante para o diretor, englobando quais discursos estão dentro da proposta.

É também na importante mediação de Rosa, e no seu direcionamento por Coutinho, que o filme se faz. A apresentação da equipe de filmagem aos moradores apresentam um grau de intimidade que dificilmente poderiam ser obtidas somente com o carisma do diretor.

Como apontado por Lins, em seu livro sobre o documentário de Coutinho, depois de *Peões*, havia em seus planos a necessidade de filmar uma vila rural, algum lugar diferente das propostas anteriores. Ao falar sobre a dificuldade de financiamento ao filmar um projeto sem um roteiro pronto, Coutinho diz sobre a necessidade de delimitar alguns fatores, colocar alguns parâmetros para que o filme seja realizado:

(...) Essa é uma forma de limitar um pouco o caos, porque o caos é

insuportável, o caos do mundo vira reportagem. O acaso é fascinante, mas também não o acaso total, porque senão não existe filme. O acaso acontece, mas você o controla, separando o bom acaso do mau, do inútil. (LINS, 2004, p. 190)

Para o diretor, abrir-se para o acaso faz parte do dispositivo, afirmando que as formas de controle são necessárias para que no meio do caos o filme seja realizado.

O fato do filme não ter um roteiro pré-estabelecido, e sim uma proposta inicial, aproxima-nos a ideia de Comolli, que diz que diante um mundo de tantas relações roteirizáveis, há a necessidade do documentário em manter essa falta de controle, permitindo toda a potencialidade do documentário:

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (2008, p. 176).

Referências bibliográficas

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: _____. **Ver e poder: a inocência perdida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARAES, Cao. **Cao Guimarães**. Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 10 maio 2012.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.