

Oralidade e Fabulação no Cinema Documentário

Hudson Moura *

Diferentemente do filme ficcional no filme documental o depoimento/testemunho é construído no ato da fala. O depoimento “ao vivo” ganha uma outra dimensão na sua veracidade e ao mesmo tempo em seu falseamento. O entrevistado muitas vezes para conquistar o seu interlocutor começa a fabular a sua própria história. Além disso, a presença da câmera faz com que a fala ansiosa oscile entre o real e o ficcional de forma tão sutil e dinâmica que torna-se imperceptível até mesmo para o próprio entrevistado. O trânsito entre a “verdade” e a “fabulação”, a oralidade e o cinema, a memória e o passado são algumas das reflexões que pretendo incitar neste trecho da tese de mestrado “*Memória & Exílio. O ci-*

*Hudson Moura, Ph.D em Cinema e Literatura pela Universidade de Montreal e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo. Atualmente realiza pós-doutorado na School for the Contemporary Arts, Simon Fraser University em Vancouver. Professor de cinema e comunicação social suas pesquisas portam sobre cinema, vídeo, exílio e literatura. Coordena a revista eletrônica Intermídias.com [www.intermidias.com]. Recentemente concluiu o documentário “Os arquivos secretos de Amylton” sobre o crítico de cinema e cineasta capixaba Amylton de Almeida. Este texto foi apresentado no colóquio Oralidades em Tempo e Espaço - Paul Zumthor. PUC-SP, Agosto, 1997. Publicado no livro: Oralidade em Tempo e espaço. Colóquio Paul Zumthor. Org. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Educ/Fapesp, 1999. pp. 173-182.Simon Fraser University,1999

nema de Vladimir Carvalho”, defendida no ano passado no Departamento de Comunicação e Semiótica - PUC/SP sob a orientação da Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira.

“Nunca se sabe o que se filma”, disse Chris Marker certa vez a propósito dos Jogos Olímpicos de Helsinque, em 1952. Quando pensou que havia filmado um cavaleiro, havia filmado um *putchiste*, referindo-se ao tenente chileno Mendoza, que anos mais tarde viria a se tornar um general da linha de frente do ditador Pinochet (Langman, 1986:55). Esta dimensão histórica, a que Marker se refere, é própria do documentário. Ao se filmar uma pessoa viva e ativa na sociedade, o cinedocumentarista não tem controle sobre a “personagem” a qual retratou. A história continua a evoluir e a causar surpresas. Podemos remeter este fato ao episódio da chacina da Pacheco Fernandes em *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), quando o diretor Vladimir Carvalho incrédulo com a fala e a resistência de Oscar Niemeyer em admitir o fato, documentado até pelos jornais da época, do assassinato em massa de operários na construção da cidade. O arquiteto de Brasília decepciona aquele que um dia lhe dedicou um filme inteiro (*Itinerário de Niemeyer*, em 1975). Para evitar qualquer dúvida quanto à veracidade do que havia filmado, Carvalho deixou a seqüência da entrevista praticamente sem cortes, na

qual há cenas sem luz e, às vezes, até sem áudio.

O cinema-documentário se constitui principalmente como registro, um arquivo da nossa memória, uma testemunha ocular da história. “As imagens documentam uma época, um determinado acontecimento, uma pessoa ou um país e representam cada vez mais a ‘memória’ do século XX” (Langman, 1986:31). Mas, também como arquivo de um tempo. Um tempo que o cinema registra, um tempo que passou, o registro da morte. O que se vê na tela já não existe mais, o ato da fruição do filme é a própria imagem-tempo. Apesar, deste tempo estar no passado, o ato da fruição também dá ao cinema a possibilidade de simular uma ilusória “atualidade”.

O cinema tem a qualidade e a virtude de acompanhar o movimento, um deslocamento, com um realismo jamais imaginado com a fotografia. “Se o mundo é um contínuo transformar-se, o cinema, como reprodução do movimento, leva às últimas consequências o realismo fotográfico porque reproduz, além das formas, o seu mover-se ininterrupto” (Colombo, 1991:51). O cinema tem assim, uma função de armazenagem da memória em movimento. Não somente no sentido das imagens, mas da própria memória que com o tempo vai modificando o seu olhar sobre o passado.

“Todos os fotógrafos são testemunhas da passagem inexorável do tempo”, diz Susan Sontag, em seu ensaio *Sobre a fotografia*. Ela conclui, “fotografar significa participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de outras pessoas (ou coisas)” (apud Langman, 1986:57). Enquanto a fotografia atinge o grau de materialidade das imagens que vemos no mundo, a memória, a qual capta e conserva as informações ou imagens

de pessoas ou coisas, é fluida no espaço virtual do pensamento humano. A memória tem dois momentos: conservação de sensações (o arquivo) e reminiscência (o ato de lembrar). O cinema tem estes dois aspectos, ele conserva, enquanto imagem, o registro de um tempo e espaço, e a sua fruição nos induz a uma lembrança.

O cinema como arquivo da memória pode se tornar como uma fonte de pesquisa histórica, do imaginário e da memória coletiva.

A memória é considerada como uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. Sua força é, ao mesmo tempo, sua fraqueza, porque ela dinamiza a ação em detrimento da pesquisa ‘intratável’ da verdade. A história é conhecimento, o documentário é memória: o testemunho é raramente ausente de suas lembranças, e tentado o mais freqüentemente de as re-visitá-las¹ (Gauthier, 1995:215)

A memória oral é o maior trunfo dos documentários, eles dão maior credibilidade ao registro quanto mais eloqüente for o testemunho. “A voz tem qualidades como tom, timbre, amplitude, altura, registro, as quais possuem valores simbólicos” (Zumthor, 1985:7). Mas, a sua hesitação e efêmera permanência no tempo vêm de encontro a uma desordenação à memória histórica. No filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, uma cena define bem o discurso narrativo fragmentado da memória. A cena em *flash-back* é narrada pelo protagonista que está à beira da morte: ele lembra a personagem

¹Tradução do texto em francês feita por mim.

Sara entrando na redação do jornal onde trabalhava. A cena de sua entrada se repete. A dupla entrada da personagem deixa claro para o diretor a não-linearidade e imprecisão da memória, que é também seletiva. Ruy Coelho coloca outra questão sobre a imprecisão da memória:

A memória é trabalhada, sofre transformações. (...) A memória está sempre trabalhando este patrimônio, está alterando o passado de certa forma; e há um problema então em saber o que se tira do passado. 'Era feliz. Não sei. Fui outrora, agora.' Talvez todo *Em busca do tempo perdido* esteja nestes versos de Fernando Pessoa. (Ferreira, 1990:146)

A história sustentada por depoimentos nada mais é que uma visão sobre o passado, no qual o testemunho revê o que passou com os olhos do presente. A esta contaminação da memória do passado pelo presente funda um novo ângulo de vista sobre a história que é contada e, portanto, não salvo de fabulação, o que não podemos caracterizar como verdade, mas uma visão sobre ela.

Uma transformação constante do passado, isto é: com o passar do tempo, com a junção de novas imagens, com um presente que permanentemente se transforma em passado, a imagem do passado é constantemente reinventada. Constantemente novos instantâneos são inter-relacionados entre si, não obstante o momento não passar de uma abstração que serve para fixar a fração de um movimento, que ameaça, como tal, escapar à memória. (Langman, 1986:57)

Em *O País de São Saruê* (1967-71, direção Vladimir Carvalho), a câmera percorre os corredores vazios da fazenda Acauã, ao fundo a música de Ernesto Nazaré ao piano. A cena remete o espectador a um outro tempo, um "tempo áureo", passado e que ficou impresso no espaço da memória, e que os vestígios de vida suscitam nas imagens. A câmera vladimiriana tem uma sutileza e transcendência em discorrer as lembranças de Acauã, quase metafísica. As fotografias, ainda nas paredes da casa, a capela, com seus adornos decorados com pinturas renascentistas e barrocas, o sino. "Cada um desses objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores" (Bosi, 1994:441). O poeta *off* tenta voltar no tempo e imagina como era a vida naquela época:

Era um vestido de renda.../ Tinha as faces de romã.../ Era uma festa a fazenda,/ era um poema Acauã.../ Talvez dançasse uma polca,/ sob a luz da lamparina./ Talvez cantigas de roda/ fosse o baile da menina./ Imóveis nos seus retratos,/ sobre paredes barrocas,/ as damas, os seus ornatos,/ barretes, estolas, toucas.

A cultura oral está presente nos dois filmes com músicas, poesias e repentes que vão intermeando as ações e interagindo com o fato narrado. Em *São Saruê*, exceto pela "brincadeira" do cavalo marinho, ela aparece em *off*. Em *Conterrâneos...* sua presença física é constante e se manifesta de várias formas: pelos repentistas, pelo poeta/personagem, pelo bumba meu boi, pela banda de rock, pelo cantador de aboio, pelo velho religioso, pelos cantadores, etc. Vladimir Carvalho, desta forma, resgata não só a imagem e vozes dos seus conterrâneos para contar as suas

histórias, mas também a sua cultura e a sua poética. Paul Zumthor no capítulo *Memória e comunidade* em *A Letra e a Voz* enfatiza que a voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia viver, ela é uma referência permanente e segura para uma comunidade, e é, ao mesmo tempo, profecia e memória. A memória é palavra viva, da qual emana a coerência de uma escritura; a coerência de uma inscrição do homem e da sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino. “A voz não cessa de cobrir e descobrir um sentido que ela ultrapassa, submerge, afoga, projeta, e que parasita seu maior poder” (1993:158).

Em *Conterrâneos...* a figura do cantador é muito utilizada em sua narrativa, eles fazem uma espécie de narrativa oral paralela à do filme, mas que na verdade formam um coro narrativo conduzindo os depoimentos e histórias de seus conterrâneos. Câmara Cascudo em *Vaqueiros e cantadores* descreve a figura do cantador como memória viva, a voz da multidão silenciosa, a presença do passado, a história sonora e humilde dos que não têm história: é o registro, o testemunho, o depoimento. “O cantador sente o destino sagrado, a predestinação, o selo que o diversifica de todos. Só as derrotas o fazem recuar para a sombra. Envelhece lutando. (...) Não há melhor título nem mais alta indicação que citar a profissão maravilhosa.” E completa sua descrição: “curiosamente, é raro o cantador que tem boa voz”. Segundo ele, não há uma música própria para cada tipo de cantoria, mas há uma linha melódica que vai se transfigurando com o tempo acrescido de novos valores e ritmos truncados de outros gêneros musicais. No entanto, o mais importante é não perder o ritmo dos versos.

“Os versos mais felizes são conservados na memória coletiva” (1968:95-7).

Na medida em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. (Zumthor, 1993:142)

Se em *Conterrâneos...* Vladimir Carvalho acompanha o evoluir e a adaptação do sertanejo na cidade, em *São Saruê* ele revisita o sertão de suas memórias com seu olhar do presente, a fotografia contrastada, a câmera descritiva e detalhista, a poesia em *off* são meios utilizados para narrarem as cantigas populares, a louvação, os sons de pife, o urubu, o gavião, o gado, os tangerinos, os visionários dos minerais, o algodão, o político-coronel; são reminiscências do que para ele representa o agreste nordestino. Voltar ao lugar do passado – São Saruê – e mergulhar nas memórias do espaço, é isso que faz quando volta à Paraíba. Suas reminiscências fílmicas são “espectros”, são sombras, o olhar da morte. É um sertão que só existe em suas memórias e nas de alguns de seus conterrâneos. É um conjunto de manifestações e histórias culturais que poderíamos dizer que são representações. O que fica claro pela linguagem poética e a alusão à história popular do cordel. Mas, ele vem também como visão de futuro para cobrar um avanço. Só tem sentido para ele ao mostrar o sertão ilusório em contraponto com o sertão pobre e solitário, se aludir para um sertão ideal.

Com os questionamentos da sua geração ele consegue ver a realidade de sua gente

e questionar a miséria. As memórias estão em todas as imagens que ele capta e revive, mas com o olhar do presente, um olhar diferente de quando saiu da Paraíba. Ele instiga e discute aquela realidade. Ele tenta rever o espaço e ver com um olhar diferente o que era, o que é e como deve ser o sertão. Isto era um princípio da sua geração que voltava às suas raízes e ao seu povo, valorizando e canalizando as suas culturas para reafirmá-las. Desta forma ele restabelece o passado e ordena a memória para ter o presente.

Conterrâneos... é o espaço que necessita de rememoração para não se perderem os rastros da memória. Eles estão debaixo das pontes, no meio do cerrado, na Câmara Federal, no meio das colunas de concreto do Palácio do Planalto, debaixo da Torre de Televisão, nas favelas, nas invasões... São os muitos “severinos” que seguiram seus caminhos e se espalharam pelo cerrado.

Afinal nós acreditamos na memória porque tudo passou e quem nos garante que isso que imaginamos que passou, passou realmente. A quem devemos perguntar? Este mundo nesta suposição então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas, a memória é uma invenção. No cinema a câmera pode fixar um momento, mas este momento já passou, no fundo o que ele traz é um fantasma deste momento. E já não temos a certeza que este momento tenha existido fora da película. Ou a película é uma garantia da existência deste momento? Não sei. O que disso sei é que vivemos. Vivemos, afinal não há dúvida. No entanto,

vivemos com os pés na terra, comemos, gozamos da vida...²

O cinema é um fantasma do vivido, é o mensageiro da morte. O que vemos já morreu, mas ele cria uma ilusão de movimento e de realidade como estivesse acontecendo aquele momento em algum lugar, talvez apenas em nossa imaginação. Mesmo que este cinema seja, como sabemos, uma memória parada no tempo. E como tal, não se articula com o presente, através do tempo. Mas, sendo ou não realidade é o seu referente e este continua conservado.

Bibliografia

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- CARVALHO, Vladimir. *O país de São Saruê*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.
- CASCUDO, Luís da C. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos. Memória social e cultura eletrônica*. Trad. bras. Beatriz Borges. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- FERREIRA, Jerusa P. Os limites da catástrofe. In: *Revista USP*, nº 6. São Paulo, Edusp, j. j. a. 1990.
- GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*. Paris, Nathan, 1995.

²Depoimento de Manoel de Oliveira, extraído do filme *O céu de Lisboa* (1995), de Wim Wenders.

LANGMAN, Ursula. O manual de história idealizado. In: *O bestiário de Chris Marker*. Lisboa, Horizonte, 1986.

ZUMTHOR, Paul. Memória e comunidade. In: *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. Trad. bras. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. A permanência da voz. In: *O correio da Unesco*. Trad. bras. Maria Inês Rolim. Ano 13, nº 10. São Paulo, Brasileira, o. 1985.