

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**JORNALISMO**

**QUANDO O DOCUMENTÁRIO MENTE E A FICÇÃO FALA A VERDADE**

**OU O DIA EM QUE WERNER HERZOG COLOCOU O F NO FALSO**

**ANNA VIRGINIA BALLOUSSIER**

**RIO DE JANEIRO**

**2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**JORNALISMO**

**QUANDO O DOCUMENTÁRIO MENTE E A FICÇÃO FALA A VERDADE**

**O DIA EM QUE WERNER HERZOG COLOCOU O F NO FALSO**

Monografia submetida à Banca de Graduação

Como requisito para obtenção do diploma de

Comunicação Social – Jornalismo.

**ANNA VIRGINIA BALLOUSSIER**

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristina Rego Monteiro da Luz

**RIO DE JANEIRO**

**2009**

## FICHA CATALOGRÁFICA

BALLOUSSIER, Anna Virginia

Quando o documentário mente e a ficção fala a verdade, ou o dia em que Werner Herzog colocou o F no Falso. Rio de Janeiro, 2009.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação –  
ECO.

Orientadora: Cristina Rego Monteiro da Luz

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Quando o documentário mente e a ficção fala a verdade, ou o dia em que Werner Herzog colocou o F no Falso**, elaborada por Anna Virginia Balloussier.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

**Comissão Examinadora:**

Orientadora: Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Rego Monteiro da Luz

Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Augusto Gazir Martins Soares

Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Paulo Roberto Gibaldi Vaz

Departamento de Comunicação – UFRJ

Rio de Janeiro

2009

## **AGRADECIMENTOS**

Aos amigos Ricardo Senra e Bianca Tonini, minha assembleia, meu apoio para todas as horas.

A todos os amigos que fiz durante a passagem pela Escola de Comunicação; que, se Deus e a cervejaria Itaipava quiserem, continuarão na minha vida por muitos anos.

À minha família, pela paciência com a cruz em forma de irmã e filha que carregou nos derradeiros 22 anos.

A Cristina Rego Monteiro da Luz, minha orientadora, por bons conselhos e puxões de orelha sempre pontuais.

A Paulo Vaz, pelos conhecimentos transmitidos, que despertaram meu gosto pelo saber e fizeram de Michel Foucault algo muito maior do que “aquele francês careca”.

A todos os professores que, de alguma forma, tenham tornado manhãs e noites menos sonolentas.

À trupe do PET-ECO, pelos anos de convívio e conhecimento compartilhado.

À equipe do Sujinho, fiel escudeira nos anos em que aprendi que uma cerveja antes do almoço é, de fato, muito bom para ficar pensando melhor.

BALLOUSSIÉ, Anna Virginia. **Quando o documentário mente e a ficção fala a verdade, ou o dia em que Werner Herzog colocou o F no Falso**. Orientadora: Cristina Rego Monteiro da Luz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

### Resumo

Este trabalho toma como desafio entender a relação da contemporaneidade com duas categorias cinematográficas: ficção e documentário. Nosso tempo, a princípio, caminha para a superação do projeto positivista, desbravador de algo que as ciências nascentes desejavam que existisse – a Verdade maiúscula. Se termos como verdade e mentira foram atropelados pelo bonde da história, é justo dizer que o homem contemporâneo é mais dócil na hora de acatar a fusão entre documentário e ficção. Mas a divisão continua lá, ainda que mais escamoteada. Esta pesquisa tenta provar, com enfoque no processo de categorização do mundo por meio do discurso, como ainda nutrimos apego a classificações que acreditávamos superadas. Somos, afinal, capazes de reconhecer uma obra híbrida, mas só se separarmos, dentro dela, os teores ficcional e documental (ainda vistos como incompatíveis, tal qual água e azeite). Um filme de Werner Herzog, *O Enigma de Kaspar Hauser*, nos servirá para analisar antigos binômios ainda musculosos, embora menos exibicionistas do que no passado, como verdade/mentira, espontâneo/artificial e, claro, documentário/ficção.

## **SUMÁRIO**

### **1. INTRODUÇÃO**

### **2. É TUDO VERDADE ATÉ QUE SE PROVE O CONTRÁRIO**

- 2.1. As maravilhas de/do ser humano
- 2.2. A essência humana no cinema
- 2.3. O herói fechado: olhe, mas não pegue

### **3. SE NON É VERO É BENE TROVATO: ILUSÕES DE VERDADE E DA VERDADE**

- 3.1. *Jogo de Cena* e *Filmefobia*: muito além dos “limites entre ficção e documentário”
- 3.2. Duplipensamento à contemporânea
- 3.3. Para filtrar a verdade de um filme

### **4. CECI N’EST PAS UN DOCUMENTAIRE**

- 4.1. O “realicídio” da palavra pronunciada
- 4.2. Kaspar Hauser e Bruno S., a mesma face de uma mesma moeda

### **5. CONCLUSÃO**

### **6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## 1. INTRODUÇÃO

Estamos na modernidade. A máquina positivista apita a pleno vapor. Aqui, o cinema é uma varinha de condão com potência dobrada: capaz de transmitir realismo e fantasia com igual maestria. Por décadas a fio, essa máxima foi tirada da cartola sem que a audiência titubeasse em comprá-la. Até mesmo o cineasta, a quem se credita pleno domínio sobre esta “arte de evidências enganosas” (SGANZERLA, 2001, p.9), não está imune ao próprio truque: manuseia o feitiço e é paralelamente por ele atingido ao acreditar no poder do audiovisual de *revelar* ou *imaginar*.

A polarização é certa. O documentário põe a verdade na bandeja, e cabe à plateia se alimentar dela. Está, portanto, afiliado à histórica segundo Aristóteles. Com a ficção a história muda: reclama parentesco com a poética aristotélica ao se exonerar de contar o que *de fato* aconteceu – como o poeta, que tem à disposição uma cornucópia de possíveis, a espirrar tudo aquilo que poderia e/ou ainda pode acontecer. Ou não.

Corta para a contemporaneidade. Homens plurais, angustiados, reencantados, órfãos de um eu uno, gente aberta à subjetividade, pessoas cujo voto de confiança no projeto progressista foi fraudado ou anulado: são muitos os que sacam adjetivos como “ambíguo”, “múltiplo” e “desnorteante” para descrever um mundo ambíguo, múltiplo e desnorteante. Este pensamento insurgente, em que o culto à verdade absoluta (e, logo, à pureza realista) é ouro de tolo, vai reconfigurar radicalmente o jogo cinematográfico.

A tônica de nossos tempos revitaliza-se com as noções de relatividade, e não poderia ser diferente com o cinema. Se o modelo clássico encharca a tela de *plongées*, como se pudesse representar o olhar divino, ideal e totalizante sobre o mundo, Jean-Paul Sartre vai jogar pá de terra nesta pretensão de extratemporalizar a ação humana ao lembrar que “Deus não é artista” (*apud* SGANZERLA, 2001, p.17).

A sociedade do controle, compreendida como flexão da sociedade disciplinar, que é menos licitadora da mobilidade identitária do ser, ganha contornos mais elásticos à medida que instrumentos de comunicação e informação (filhos da terceira revolução tecnológica) enraizam-se nas subjetividades e geram novos desejos e sensações.

No capitalismo pós-industrial, o paradigma prevalente é aquele do controle



descentralizado indicado por Gilles Deleuze, em que o panóptico foi pulverizado e substituído por mecanismos digitais modulares de controle. Câmeras de vigilância e chips de localização via satélite (GPS) são alguns dos novos dispositivos visuais que embaçam o poder centralizador dos mil olhos do Dr. Mabuse. Com as engenhocas tecnológicas se precipitando em *fast-forward*, surge um horizonte imagético virtualmente ilimitado.

O paradoxo é este: enquanto nossa sede de verdade não cessa, com a profusão de *realities* e o interesse crescente por documentários, a filosofia contemporânea entende que descolar a construção realista da carga ficcional se mostrou um ato tão eficaz quanto enxugar gelo. Onde começa e onde acaba a verdade de uma imagem? O discurso realista, apesar de revigorado em muitos aspectos do dia-a-dia, entrou em bancarrota para várias correntes pós-modernas, levando com ele nossa capacidade de forjar categorias de cinema à prova de bala. Como tabelar uma obra se Godard desarticulou certezas ao adiantar que “os grandes filmes de ficção tendem ao documentário assim como todos os documentários dirigem-se à ficção” (SGANZERLA, 2001, p.29)?

Pense em *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho), *Verdades e Mentiras* (Orson Welles), *O Homem Urso* (Werner Herzog). A resposta, agora, não se resume a duas opções (verdadeiro ou falso), mas implica numa múltipla escolha angustiante, em que somos forçados a soltar as rédeas do controle que temos sobre um filme – e, por extensão, sobre todo um mundo que nos achávamos aptos a domar com o chicote epistemológico que a modernidade tanto serpenteou, com um misto de arrogância e ingenuidade. Nesses exemplos, o percurso caleidoscópico da narrativa, que também poderíamos chamar de antinarrativa, ao menos se levarmos em conta a concepção tradicional do termo, avizinha perigosamente os terrenos da ficção e do documentário. Tudo isso é levado em conta ao longo do trabalho.

Categoricamente, permanece a defesa do tratamento desses gêneros como oximoros. Tanto que o próximo capítulo desta monografia se ocupa com os indícios que descambaram na falência do projeto progressista, alfaiate de sua própria carapuça ao tentar, por meio dos dispositivos epistêmico e estético, costurar sentidos últimos para o mundo. Ou seja, desbravar o real, como se este pudesse se materializar, abaixar a guarda e ceder às classificações arbitrárias de nossa espécie.

Contudo, o objetivo aqui é direcionar o *tiro no pé* do próprio contemporâneo.

Como se pensa isto: ao pormos no mesmo recipiente fílmico as características que, na acepção clássica, bifurcam duas coisas tão elementares como fantasia e realidade, ocorre uma palpitação de alforria – como se estivéssemos enfim libertos da audácia moderna em reconhecer o que é digno ou não se afiliar ao Clube da Verdade. Acontece que, tal qual Groucho Marx, levanto a hipótese de que talvez o contemporâneo tenha algumas reservas em entrar para outro clube que o aceite como sócio. Seria possível ainda estarmos presos a classificações que julgamos soterradas?

É o que tenta desbaratar este breve estudo. Imagina-se a nova relação do homem com os gêneros cinematográficos – nos limitamos à ficção e ao documentário, assim como as variantes docudrama, *mockumentary* etc. – como alguém entrando em um casarão antigo, há tempos abandonado. Com certa prudência e também pressa, talvez com medo do que possa voltar para o assombrar, o visitante esbarra com antiguidades cobertas por lençóis brancos, quiçá um tanto amarelados. Nesse sentido, as novas teorias de cinema também fogem do passado, do apego às armadilhas do cinema clássico, que segregou documentário e ficção sem maiores traumas. Mas elas estão lá, e cedo ou tarde você vai ter de confrontá-las.

No terceiro capítulo, nos estenderemos sobre o posicionamento contemporâneo ante as obras mistas, isto é, imbuídas de elementos que evoquem realidade e antirrealidade. Aceita-se a existência delas? Sim, mas para isso, defende-se, precisamos detectar a pulsação ficcional de um documentário (o diretor manipula sua linha narrativa na sala de edição, por exemplo), e vice-versa (imagens de “fatos reais” pleiteiam credibilidade junto ao espectador da ficção, que não se sente sujeito a novo plágio da realidade).

O que isso significa: como azeite e água, as categorias podem conviver, mas não se deixam contaminar por completo. Como se as fronteiras físicas tivessem sido demolidas, e um campo magnético mais invisível e sorrateiro nos impedisse de triunfar no que chamo de “realicídio” – a morte maciça de nossa confiança no real.

Fala-se em assassinar o real porque, no violento ato da classificação, trama-se uma relação entre linguagem e morte. A base são ideias de Maurice Blanchot e Michel Foucault. O primeiro, por perceber o aniquilamento da coisa classificada, pois, uma vez que isso acontece, esvaziamos todo um vórtice de possibilidades. Na mesma dinâmica, Foucault ratificará a crônica de uma morte anunciada: “A verdade do homem só é dita

no momento de seu desaparecimento” (FOUCAULT, 1997, p.22).

Os estudos do brasileiro Luiz Costa Lima e do inglês Jeremy Bentham, não obstante separados por tempo, lugar e finalidade, estabelecem o papel da entidade fictícia na experiência moderna. As reentrâncias da ficção na história vêm justamente a reboque de uma vontade humana de, por meio de um discurso que se autoapresenta como não-verdade, apreender a verdade, ideia que será um ponto capital deste debate.

Também me valerei do pensamento de Rogério Sganzerla para tirar da toca o aferro de parcela do antipositivista cinema moderno por qualidades tipicamente positivistas, como a procura de uma verdade final do ser. Usar-se-á a separação proposta pelo brasileiro entre “cineastas do corpo” (despreocupados com a verdade do sujeito) e “cineastas da alma” (que investem nas esferas íntimas dos personagens). A análise revela sua importância na medida em que detectamos a fome de Real em um modelo de cinema lembrado pela performance anêmica como Revelador da Verdade Universal.

No quarto capítulo, justifica-se a presença de Werner Herzog como o “alocador do F no Falso”. A obra investigada – uma entre tantas que embasam sua célebre frase “a fronteira entre ficção e 'documentário' não existe; são todos apenas filmes” – é *O Enigma de Kaspar Hauser*. O enxague civilizatório pelo qual o “personagem” (Kaspar Hauser) entremeia-se àquele infligido ao “ator” (Bruno S.), igualmente deslocado no mundo convencional. Nesse quesito, a forma com que ambos se apropriam da linguagem será ponto cabal para desmistificar o estatuto da falsidade.

Estas páginas foram escritas durante outubro e novembro. Mas a interrogação seminal brotou no começo dos anos 00, quando a autora ainda lutava contra a grafia daquele rocambolesco nome Friedrich Wilhelm Nietzsche. Na contracapa de um livro que aglutinava várias das obras do filósofo, vinha a frase de *Sobre Verdade e Mentira*:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 1983)

Espera-se que este trabalho ajude a relativizar a relativização colada à contemporaneidade. Assim, apresento ficção e documentário como o quê, acredito, de fato são: o antifato, ou seja, categorias que existem mais por acaso do que por destino.

## **2. É TUDO VERDADE ATÉ QUE SE PROVE O CONTRÁRIO**

Tudo o que pode ser entendido é plebeu, disse um poeta com escárnio... (BRESSANE, 1996, p.87)

Há várias formas de se contar uma história, e nenhuma delas é tão falsa como o realismo. Quem dispara o alarme é o escritor Ernesto Sabato, numa afirmação que, em termos de triagem acadêmica, creio, não nos despacha a rumos inexplorados, ao menos no que diz respeito a noções exaustivamente esfareladas na contemporaneidade. Como verdade e mentira. Certeza e erro. Ou ainda, para envergar-nos com o dialeto do cinema, documentário e ficção.

Há muito que a zona mista onde real e imaginário se misturam rechaça qualquer natureza antípoda entre os dois termos – um contraponto à modernidade, quando a fatalidade dessa liquidificação era tão certa quanto o céu azul de Yuri Gagarin. Nossos tempos são bem mais flexíveis para aceitar que nenhuma história pode ser *baseada* em fatos reais, pois todas são fatos reais (ou nenhuma o é). Nesse sentido, cada realidade existe *per si*, como a figura que pouco se importa em saber se aparece como reflexo ou refletido no espelho. De se defender, portanto, a lucidez de um ponto limítrofe entre a experiência ficcional e a história verídica, passa-se longe. Por pouco. Mas se passa.

O advento da contemporaneidade – esta grande reconhecadora da pluralidade do ser e dos modos de que ele dispõe para contar histórias, içar estruturas, arquitetar retóricas – levou de roldão promessas positivistas que, dosadas de certo hegelianismo messiânico, se propunham a depositar um sentido final ao mundo. O momento era de celebrar “A Hora e a Vez de Augusto Comte”: a fim de terraplanar solo para sua *verité*, o progresso precisava primeiro aterrar todas as margens para dúvida.

A lógica é a seguinte: Deus falhou em servir como subterfúgio ao niilismo do mundo natural; logo, o jeito é bombardear quaisquer dissidências alérgicas ao conhecimento, nova forma de superar a fragilidade humana perante um mundo alheio à nossa vontade. Como uma debutante que até ontem não usava sutiã e hoje recebe, toda prosa, os primeiros assobios, o Deus-Ciência precisa se tornar o centro das atenções – e,

para que isso aconteça, projetar-se como o único aspirador de atração no ambiente.

Agora, não.

A Verdade, essa donzela em perigo, passou de fruto semeado a proibido, porquanto, ao se impor, jugula um sem-fim de discursos múltiplos, cada qual dono de uma verdade minúscula porém (ou por isso mesmo) igualmente autêntica. É Michel Foucault, na sua aba fenomenológica, nos dizendo que a filosofia essencialmente antropológica foi a pique, em grande parte, por responder (ou morrer tentando) a pergunta-chave do Deus-Ciência: qual o sentido de existir? A grande heresia moderna. Até porque se reconhecer como sujeito constituinte, formador da Verdade, implica em diminuir o sujeito constituído pelo contexto histórico, dele e de seus ancestrais.

E isso o homem moderno soube fazer como ninguém. Para seu azar. Não que algo tão supersticioso quanto o azar existisse, claro...

## **2.1. As maravilhas de/do ser humano**

Diz-nos o esforçado moderno que a raça humana é a espécie mais inteligente do planeta, uma vez que é a única capaz de refletir sobre o próprio reflexo, falar da própria fala e se conscientizar da própria consciência, isso tudo enquanto combina a cor da meia com a gravata. O objetivo, para ele, é se desgarrar da finitude que nos fez levantar aquela mesma questão que agora desejamos dar por encerrada (ou seja, procurar o sentido das coisas para que elas não possam mais nos mostrar os dentes); eleger uma possibilidade e eliminar suas infinitas concorrentes – que, na verdade, nunca deixarão de assombrar a versão vitoriosa. Assassinar é preciso: “A verdade do homem só é dita no momento de seu desaparecimento; ela só se manifesta quando já se tornou outra coisa que ela própria” (FOUCAULT, 1972, p.148).

Como se fosse possível estender o princípio darwinista às faculdades filosóficas do homem: aceitar que evoluímos no domínio epistêmico ao ponto de “dar nome aos bois”, como zela o ditado popular. Ser moderno é conferir à Verdade a maiúscula que lhe é de direito; Ela, que debutou diante dos nossos olhos e agora quer ser tirada para dançar – mas não sem exigir antes que lustrem o assoalho para seu bailado realista. E aí entra a graxa científica para encobrir qualquer vestígio de encantamento no mundo do passado. Se “antes as expectativas que se projetavam para além de toda experiência vivida não se referiam a este mundo” (KOSELLECK, 2006, p.315), a descoberta de um

novo horizonte de expectativa (expandido com a descoberta do Novo Mundo, a Revolução Francesa, a Revolução Copernicana etc.) põe a serviço uma noção de progresso que adianta a promessa do gozo outrora procrastinado para o terreno religioso do imaterial.

Bem-vindo a este reino dos homens onde se reclama a verdade das coisas, mais até mesmo que a coisa em si. Foucault se referia ao homem como invenção recente e cujo fim, talvez, esteja próximo. É conforme essa bula que o crítico literário Harold Bloom comenta uma invenção singular dada à modernidade por meio da pena de William Shakespeare: a noção de indivíduo.

O que era o homem antes do mais famoso dos dramaturgos? Personagem de dimensão quase inexistente, defende Bloom no livro *Shakespeare: A Invenção do Humano* (2000). Ao construir personagens como Hamlet (da peça que leva seu nome), Falstaff (o amigo fanfarrão do rei em *Henrique IV*) e Rosalinda (a heroína da comédia *Como Gostais*), o inglês teria dado vida eterna a seres que nunca existiram: tipos que proporcionaram fôlego olímpico às interações humanas.

Estas interações, agora, ficam livres para ir e vir sem perigo de retenções no pedágio celestial. A partir daí, o homem pode evoluir a partir de uma relação consigo mesmo, e não mais com Deus ou deuses, numa cultura antropocêntrica introduzida constante e solidamente pela obra do bardo inglês. O materialismo se consagra e, com ele, as pretensões universalizantes para edificar o sujeito emancipado.

Filho de sua época, Shakespeare teria estabelecido, com seu leque de personagens, a condição humana como hoje a entendemos. E que época: o Renascentismo destrona Deus e joga o cetro nas mãos do homem. Na Inglaterra, o desapego ao teocentrismo ganha musculatura na Era Elisabetana, bastante fecunda para alguns indivíduos cujo legado intelectual se esparramou pelos séculos, como o filósofo Francis Bacon e os dramaturgos Shakespeare e Christopher Marlowe.

De volta à ruptura provocada pelos tipos shakespearianos. Falstaff é esta “máquina de comer e beber, acima de tudo, talvez vigarista” (BLOOM, 2004, p.135). “Não quero glória, dêem-me vida”, diz o soldado boêmio, que prefere os prazeres terrenos à honra militar – sendo a farda um símbolo adequado do poder que vem de cima, distribui recompensas pela lealdade e não quer saber de interagir.

Já Rosalinda pode ser vista como precursora do feminismo: sabe que “os homens têm morrido de tempos em tempos e os vermes os têm devorado, mas não por amor”. Ou seja, a fatalidade, para a moça, é inevitável, mas desmistificada; aliás, bastante orgânica. A personagem sente-se livre, portanto, para calcular suas ações com pretendentes: não espera acontecer: vai lá e faz. Numa época em que as inglesas eram mais livres do que suas irmãs da Europa continental, Rosalinda quer ser dona de seu destino e de seu coração. Como ser intelectualmente superior, consegue refletir sobre si própria na interação com os outros e, a partir daí, prosperar. Ao driblar o sistema patriarcal reinante há tanto tempo (o bastante para não restar lembranças de uma existência anterior a isso), a heroína manda Deus para o banco de reservas.

Hamlet é o caso mais marcante: o príncipe dinamarquês “não é um simples apêndice da vingança” (BLOOM, 2000, p.485), mas paradigma universal do nosso desejo de identidade: *ser ou não ser humano*. Em cena durante mais de dois terços da peça, ele é alguém que não acredita em nada, sequer nas próprias palavras. Indaga-se o herdeiro assombrado: “Será mais nobre sofrer na alma/ Pedradas e flechadas do destino feroz/ Ou pegar em armas contra o mar de angústias/ E, combatendo-o, dar-lhe fim?”.

Essa fala denota um prenúncio da contemporaneidade, momento em que o destino feroz (ninguém rabisca do lado de fora do design inteligente da providência) é engolido pelo mar de angústias (desconforto diante de um futuro em aberto, sem garantias divinas e, a partir de certo ponto do século 20, científicas também).

O “pegar em armas”, no caso, pode ser compreendido como as ferramentas epistêmicas do moderno. As soluções, afinal, não caem do céu. E nem teriam por quê. Contra a rede de contingências, questionar é preciso, e disso um certo príncipe dinamarquês entendia como ninguém:

A exemplo de Hamlet, Shakespeare era um questionador. Harry Levin observou, com alcance, que a palavra questão é empregada 17 vezes em *Hamlet*, muito mais do que em qualquer outra peça shakespeariana. O que Hamlet não questiona nessa farsa trágica? (BLOOM, 2000, p.135)

A proposta é, por meio do questionamento de verdades obsoletas, arquitetar uma

rota de fuga às catorze estações da Via Crúcis pelas quais o homem do passado era obrigado a percorrer. E se nos fosse revelado que o encantamento do mundo urde nada mais que um cárcere ideológico? Construído com o escopo de nos alienar quanto às relações dominantes de saber e poder a partir da necessidade humana de pontuar o final da tortuosa experiência da contingência? O fantasma do pai de Hamlet, afinal, não se transmuta exatamente no que podemos chamar de exaltação do estado sobrenatural: é, antes disso, “o sujeito do desejo inconsciente – tanto que Lacan se refere ao fantasma no qual o sujeito tem acesso a seu desejo, embora este lhe esteja interdito na dimensão do próprio corte, pois aí está seu inconsciente” (SCOTTI, 2005, p.81).

Eis a premissa daquela época. O melhor dos mundos possíveis, confiado à providência pelo otimismo leibniziano, torna-se indigesto para um homem incapaz de fazer as pazes com sua incompetência em descriptografar a providência. Seu espírito era voltado ao hegelianismo. Nesse ponto, como defende Susan Neiman em seu *O Mal no Pensamento Moderno* (2003), o terremoto ocorrido em 1755 na cidade de Lisboa foi o catalisador da alteridade cognitiva que desatou, para o ocidente, na expedição de algo próximo a uma certidão de nascimento da era moderna (assim como Auschwitz, quase três séculos depois, pode ser encarado como um dos marcos fundadores da contemporaneidade, ao deflagrar, com as primorosas técnicas de matança, o ápice do racionalismo irracional).

Com Lisboa arrasada, começa a cair por terra a promessa de salvação que por muito tempo sustentou o alvará divino. Enterrada, pois, em infindas valas que abrigaram as centenas de mortos da tragédia natural. Lisboa foi o estopim para que o homem sentisse a necessidade de instituir um novo nexos entre mal e sofrimento – um que perfizesse uma separação entre os males naturais e morais.

Se a catástrofe lisboeta “chocou o século 18 como terremotos maiores e mais destruidores não comoveram o século 20” (NEIMAN, 2000, p.123), o que interessa a este trabalho é justamente entender a nova forma que se dispunha para dar sentido ao sofrimento – e aqui o ato de *documentar* inflará em importância, visto que serve de lastro material para a sofisticação de um mecanismo simultaneamente de defesa (contra o passado) e ataque (projeto de futuro).

Ao executar a apropriação da experiência, criamos uma realidade a partir de



outra, como o espelho que reflete as costas do observador que está de frente para ele. Até vir a hora de a contemporaneidade chocar-se com ideias prévias de linearidade histórica, o moderno se agarra à crença de que experiência e apropriação chegam até nós na forma de “conceitos simétricos complementares, que coordenem passado e futuro como se fossem imagens especulares recíprocas” (KOSELLECK, 2006, p.310). As experiências acumuladas podem ser saqueadas em prol do projeto progressista, e é no documento que elas se empilham, dispostas como reserva de expectativas aptas a obstruir a natureza díspar do amanhã.

A idéia é esta: progresso. Para o cinema clássico e, a contragosto do pensamento acadêmico e intelectual preponderante, parte do cinema moderno também, ladainhas relativistas não bastam. É preciso mais. É preciso desvendar o rosto de uma época a fim de lhe configurar uma lógica evolutiva. A observação que Foucault faz sobre o assunto pressupõe agressividade epistemológica:

A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá devolvido e lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia - sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas à distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. (FOUCAULT, 1997, p.14)

Logo, como antídoto à descontinuidade histórica e sua contígua ameaça de incerteza, a modernidade orchestra uma arqueologia do saber habilitada a impor como *origem* – conferida, então, ao apriorismo que escamoteia a *vontade de significar* do homem – aquilo que é da ordem do *conhecimento*, ou seja, do conjunto de significações circunscritas em um contexto histórico singular. Mais justo seria deslegitimar os mitos fundadores como cornucópias de verdade.

A história tem por função nos mostrar que aquilo que é nem sempre foi, isto é, que é sempre na confluência de encontros, acasos, ao longo de uma história frágil, precária, que se formaram as coisas que nos dão a impressão de serem as mais evidentes. Aquilo que a razão

experimenta como sendo sua necessidade, ou aquilo que antes as diferentes formas de racionalidade nos dão como sendo necessária, podem ser historicizadas e mostradas as redes de contingência que as fizeram emergir. (FOUCAULT, 1997, p.87)

Que desembacemos o retrovisor histórico, porquanto “quem quiser prever o futuro tem que olhar para o passado, pois todas as coisas na Terra têm, desde sempre, semelhança com as coisas passadas” (MAQUIAVEL *apud* KOSELLECK, 2000, p.233). Mais tarde, já instalado o burburinho inicial que dará corpo à sociedade como ontem a conhecemos, o historiador francês Alexis de Tocqueville comentará, no título *Da Democracia na América*, o estabelecimento do regime democrático nos Estados Unidos, em observação pertinente a esta querela: “Remonto de século em século até a antiguidade mais remota; não percebo nada que se assemelhe ao que está sob meus olhos. Quando o passado deixa de iluminar o futuro, o espírito caminha na escuridão”.

Ao perfazer uma História do futuro calcada no ideal progressista, o *espírito que caminha na escuridão* destitui Deus como seu fiador e passa a custear por conta própria a conta de luz para que possa ter todo aquele espetáculo pirotécnico no fim do túnel – ou um ponto antes do além-mundo – que sempre nos foi prometido. E que o último a sair, por favor, deixe a luz acesa.

## **2.2. A essência humana no cinema**

Para qualificar algo como *verdadeiro*, o moderno fabricou uma oposição incisiva entre a ficção – computada como a liberdade do delírio – e a ciência-documentária. A contemporaneidade, por sua vez, crê-se alforriada da contradição entre os dois pólos, com a profecia de configurar novas experiências de subjetivação e alargamento inédito no quadro de possibilidades do ser humano.

Se existe uma palavra que o contemporâneo usa para se referir à história é “polissêmica”, ou seja, os muitos (*poli*) significados (*sema*) da palavra. Nesse sentido, para fazer chacota da tacanhice moderna em limitar o bolsão de contingência a poucas e controláveis possibilidades, este novo homem desaloja do Real a palavra, a morada do conhecimento por excelência. Para refletir esse momento de transição, Luiz Costa Lima, no livro *História. Ficção. Literatura*, vale-se da fala de Jeremy Bentham, eminente

jurista e filósofo utilitarista a quem creditamos a idealização do panóptico. Será Bentham “o cometa que rasgará por um momento a escuridão que envolvia o ficcional” (LIMA, 2006, p.261), e tudo por conta de uma questão bem pragmática: a urgência de dar cabo do caos que regia a jurisprudência inglesa na passagem entre os séculos 18 e 19. Na medida em que tentava pôr ordem na baderna que era o sistema judiciário da época, o inglês viu o problema da ficção surgir pelas beiras.

A função última da ficção seria revelar a verdadeira face do poder. O que significa dizer: a vocação crítica deste mundo do faz-de-conta é despir aquilo que estava nos seduzindo, até que o povo tome coragem de reconhecer a nudez do rei – a soberana presença do Real. Não que isso faça, na concepção de Bentham, a ficção ganhar contornos de verdade, longe disso. Porém, ganha-se consciência de que ela é o meio humano para que, através de um discurso que se autoapresenta como não-verdade, apreenda-se a verdade.

A esse propósito entende-se o significado como contrato, e contrato parasitário ainda por cima. Se, com a modernidade, o sujeito assenta sua “vontade” em lugar privilegiado, é possível depreender que a realidade passará a ser cada vez mais construída a partir das carências humanas. A ficção, portanto, acastela-se no reino da ação: o homem supersticiosamente moldado cede lugar ao sucessor psicologicamente orientado, cuja capacidade de forjar a si mesmo será fundamental para a noção de indivíduo.

Na matriz pragmática de Bentham, “direito é o nome de entidade fictícia; um daqueles objetos cuja existência é fingida para fins de discurso por uma ficção tão necessária que, sem ela, o discurso humano não poderia ser levado a cabo” (LIMA, 2006, p.276). Chama-se assim atenção à nossa certeza de conhecermos algo apenas por estar falando dele. Aquilo de que se continua a falar; “quando temos palavras em nossos ouvidos, imaginamos ter ideias em nossas mentes” (BENTHAM *apud* LIMA, 2006, p.262). Bentham oferece reflexões fragmentadas sobre o direito, que é o alvo de seu utilitarismo, e numa época em que a retomada da compreensão sobre a experiência ficcional estava nos primeiros graus de germinação. Mas é possível estender suas ideias, tomadas em linhas gerais, a outros campos.

Como o cinema. Ah, o cinema. Era 28 de dezembro de 1895 quando os

frequentadores do Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris, se maravilharam com aquela estranha geringonça, capaz de reproduzir imagens – em movimento! – de operários em fim de batente na usina Lumière. Com um filmete de poucos segundos de duração produzido pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, o cinema se introduzia ao mundo como uma senhora arte. O prazer em conhecê-lo foi todo nosso. Passaram-se 114 anos e hoje ele está mais para uma arte senhora. Prestes a bater as botas, aliás. Isso se levarmos em conta as antigas nomenclaturas dessa arte, que insistem em achar gavetas diferentes, por exemplo, para documentário e ficção.

Muito antes de qualquer teoria citada aqui se desenvolver, Aristóteles já demarcava duas formas essenciais de narrativa: a histórica e a poética. A primeira bebia na fonte do palpável, na hipótese de que fato é fato (sim, a redundância foi propositalmente inserida por esta autora, desatando a fragilidade de uma “realidade factual” desde então almejada). Já a poética vai usar o mundo objetivo como trampolim para saltar ao reino do possível. Atesta o filósofo grego: “Não é obra de um poeta dizer o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, e o que é possível acontecer, segundo o que é verossímil e necessário” (ARISTÓTELES, 1451 a.C.).

As questões que séculos mais tarde incomodariam Bentham começavam a ganhar sustância quando, sobre os ombros do poeta, foi jogada a necessidade da *mentira sincera*: o Real é a matéria-prima da qual se extrai histórias que *poderiam* ter acontecido. Para ser inverdade, a ficção precisava acariciar seu algoz, que era a própria verdade. Não há nada de dócil na dialética da verossimilhança.

Corta para tempos menos empoeirados: em várias frentes, que vão das escolas marxistas às teorias jurídicas de Hans Kelsen, a primeira metade do século 20 manteve relações bastante afáveis com o positivismo. No campo cinematográfico, a história vai se avizinando a outras correntes. Reflexões levantadas com as Grandes Guerras põem em marcha uma revolução estético-discursiva que busca romper com os paradigmas da arte imitativa. Manda-se à fogueira uma claudicada concepção de mundo que visava à universalidade da ordem mecânica da natureza e à naturalização das redes culturais. Temas de ares ilógicos vêm a reboque do absurdo mundo contemporâneo – sendo “absurdo” uma das mais pestilentas palavras do vernáculo moderno, numa época em que, como nos lembra Foucault, corrigir o anormal é a única garantia de sono tranquilo.

Falemos, pois, de cinema.

Rogério Sganzerla, em *Por um Cinema Sem Limite* (coletânea dos artigos organizada pelo próprio, com artigos reeditados a partir de publicações em jornais como o *Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*) esquematizou o divórcio de clássicos e modernos no seguinte quadro:

<b>Tratamento clássico</b>	<b>Tratamento moderno</b>
linear	complexo
unitário	múltiplo
clareza absoluta	clareza relativa
contínuo	descontínuo
lógico	ilógico

Há clareza à primeira vista: entende-se que toda a sede de verdade é drenada neste novo fazer-cinema. Os termos expressos na coluna à direita servem como evidência: no cinema, arte com pouco tempo de vida, a nova geração de diretores não guia, desvirtua; zomba do progresso com as voluntárias voltas em círculo que permeiam seus filmes. No entanto, o esmero em sondar e dissecar a alma humana (não o faria quem se desinteressasse pelo problema da verdade), em extrair a essência em detrimento da aparência, foi localizado e condenado por Sganzerla em diversos expoentes de peso do cinema moderno – justo o movimento que se distanciou da narrativa clássica quando, no pós-Segunda Guerra, “a primeira coisa a ser comprometida por toda parte são as ligações das situação-ação, ação-reação, excitação-resposta” (DELEUZE, 1990, p.206).

Fomos acostumados a entender o cinema moderno como uma espécie de avesso da filosofia positivista. Em vez de distribuir sentidos, essa corrente de artistas estaria mais preocupada em investir na imagem-tempo, conceito deleuziano que embaralha a montagem clássica, perita em direcionar o espectador por meio de um encadeamento coerente de quadros.

Sganzerla não tem tanta certeza se o cinema moderno, ou ao menos boa parte inscrita sob essa nomenclatura, descolou-se totalmente do cordão umbilical que o atava ao modelo antecessor. Com a sutileza de um tiranossauro em sua primeira aula de balé, o cineasta brasileiro escreve que “a busca frenética de revelações interiores pode levar

ao tratamento servil do corpo” e ao encontro de “uma 'alma' romanesca, em geral imposta pelo dialogador” (SGANZERLA, 2001, p.74/75). Uma inclinação demagógica, nesse sentido, detectada em filmes como *Morangos Silvestres*, do sueco Ingmar Bergman, e *Oito e Meio*, do italiano Federico Fellini. “Não se pode deixar de considerar racionalistas tais cineastas”, avalia Sganzerla sobre um grupo no qual insere, além dos exemplos supracitados, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Alain Resnais e Luchino Visconti. São esses os nomes, entre “uma lista interminável”, que sempre voltam à mente do brasileiro para encabeçar o grupo que batiza “cineastas da alma”.

Para um cinema que se predispõe a trabalhar com o “ilógico”, o “descontínuo”, que se dá por satisfeito com a “clareza relativa”, essa trupe racionalizava demais, e isso Sganzerla não podia perdoar:

As películas especulam, explicam e calculam os dramas e perturbações das pessoas. E, é claro, são admiradas e cultuadas por iniciantes no assunto, por toda uma escala de intelectuais e certos frequentadores de cinemateca que preferem receber mensagens... (SGANZERLA, 2001 , p.75)

Ou ainda:

Os cineastas da alma pretendiam suprimir todas as distâncias, desprezavam todas as formas de contato do filme com a realidade, a não ser uma: a relação “íntima” entre filme e os dramas interiores – o mecanismo psicológico dos personagens. Evitam as múltiplas formas de contato, inclusive com o físico e corpo das pessoas, as relações indiretas. **Como faria Deus, caso este gostasse de cinema**, os cineastas da alma queriam chegar diretamente à essência do ser humano, sem erros ou deslizes (SGANZERLA, 2001, p.94, grifo meu).

Essas sondagem da alma sinaliza um racha à regra número um do cinema moderno tal qual nos acostumamos a entendê-lo, ou seja, como uma prática que deveria impor “a predominância do desconhecido sobre o conhecido; do irracional sobre o racional, do fatalista sobre o realista” (SGANZERLA, 2001, p.23). A argumentação tem forte sotaque pós-moderno: na falta de qualquer explicação, de uma *raison d'être* que mova a humanidade, mais honesto seria rebelar-se à ideia de um passado prenhe do futuro, tal qual sugere o *topos* ciceroniano *historia magistra vitae*:

Embora o topos tenha uma origem pagã, sua propagação se dá sob o cristianismo em correspondência com a vida de criaturas engendradas por um deus onipotente e onipresente. Assim concebida, toda conjuntura temporal posterior era passível de encontrar correspondência em uma conjuntura passada. (LIMA, 2006, p.120)

Nada há de novo sob o sol: era essa a lição máxima da história como mestre da vida. Não à toa o enciclopedismo positivista mostrou-se tão afoito para estabelecer leis universais – resposta científica tão grandiloquente quanto o poder supremo daquele que o perspicaz Woody Allen chama de “O Criador, O Princípio de Todas as Coisas, o Onisciente, Onipresente e Onipotente”.

A história só se repete quando ninguém nela presta atenção: uma vez dominada, ela fortaleceria o sistema imunológico social, que nos permite combater os erros do passado. Se o presente for higiênico, o futuro será ainda mais limpo de males físicos e morais. Até que esse sujeitinho insolente a quem se conveio denominar contemporâneo chegou e, convencido de que a história progressista é muito confortável, mas nada convincente, emporcalhou tudo com seu zelo pela multiplicidade dispersa e caótica. Enfim: passou, para lamento da ciência positiva, grande financiadora das características globais da humanidade, a encontrar pelo em ovo – e foi aí que a questão ficou mesmo cabeluda.

A ideologia realista, sabe-se bem, não se resolve com facilidades. No primado do cinema moderno, privilegiou-se o favorecimento da produção conceitual e de um arranjo representativo que tentava dar conta da subjetividade do pensamento. Atenta à ambiguidade ontológica da realidade, peça-chave da cruzada de André Bazin (cofundador, em 1951, da *Cahiers du Cinéma*, o Novo Testamento da cinefilia universal) em prol de um cinema que julgava o mais contundente testemunho do real, grande parte da revolução formal apostava suas fichas na inteligibilidade dos nossos dramas interiores, dos círculos mais elípticos do sujeito. Como, aliás, bem nos informa Fellini, ao consagrar a película como “a arte em que o homem se reconhece da maneira mais imediata: um espelho no qual deveríamos ter a coragem de descobrir nossa alma” (SGANZERLA, 2001, p.27).

*Descobrir a alma.* O cinema que pensa. Ou, ainda, que procura pensar. Profundo. Que pensa para logo existir. Que existe para se puxar pelos próprios cabelos,

à moda do Barão de Münchhausen, e fazer-se levar à *verdadeira* condição de sétima arte, estágio em que a representação antidogmática do mundo dava as cartas. As cartas e o passe-livre para que as imagens-movimento extrapolassem o modelo de reconhecimento baseado no esquema sensório-motor.

Caía por terra, nesse sentido, os baluartes de um cinema clássico que manipulava o Todo por meio de truques baratos, como a montagem tendenciosa e o extracampo, além dos cortes racionais e da linearidade temporal da narrativa. Escolas como *nouvelle vague*, neo-realismo italiano, cinema verdade e cinema independente norte-americano (cujo expoente máximo foi John Cassavetes) querem mais é ver o circo tradicionalista pegar fogo. À narrativa clássica, os tomates.

Todavia, a busca pelo que há de mais real no sujeito não apenas continua presente em parte da seara vanguardista, como norteia o mapeamento discursivo em torno dessa empreitada quixotesca. Pois Sganzerla nos indaga se

prolongar e exteriorizar os conflitos internos através dos movimentos e repousos do corpo, como pretendem fazer (cineastas modernos como Antonioni, Bresson, Fellini, Visconti), não seria uma forma discutível e contraditória, pelo menos no cinema, arte material e também conhecida como arte das aparências? (SGANZERLA, 2001, p.75)

Da forma como se impôs no cinema moderno, a invariabilidade de temas como a Alienação, a Incomunicabilidade e a Procura da Verdade repousa, em última instância, no mito da profundidade já recorrente no *nouveau-roman* (ROBBE-GRILLET *apud* SGANZERLA, 2001, p.75), corrente literária que desarranja o romance tradicional. Pois a ambição de trazer à tona qualquer migalha da mais íntima das esferas do real no/do Homem, ainda que por meio de dispositivos fílmicos caídos nas graças da crítica intelectual, lapidou a obra de muitos modernos, os tais “cineastas da alma”.

Ora, o olhar psicologizante, dramático, ainda se interessava pelos meandros, agora complexificados, que enfim conduziriam o homem ao pretensioso alcance das mais profundas camadas da psique humana. Contraponto, acima de tudo, a um dos principais pontos que se estabelece no jogo de influências e filiações do cinema moderno: o protótipo do herói fechado.

Que fique claro. Diante dele, o máximo que se pode fazer é olhar. Outra concessão não é possível. O que há, em compensação, é a recusa ao intimismo



esquemático; o contentamento com a existência da personagem, em vez de uma pretensiosa (e necessariamente vã) caçada por sua essência. Em pólo oposto ao dos cineasta da alma – aqueles tientes dos conflitos interiores do homem (como se só eles tivessem sustância), em detrimento daqueles exteriores (mera espuma de milk shake) –, alguns cineastas “perseguem o cinema físico, no qual os meios criados pela nossa civilização (o avião; o automóvel; a metralhadora; o cinema, responsável pela morte dos personagens de Godard) têm papel fundamental” (SGANZERLA *apud* PAIVA, 2000, p.61).

Sganzerla tem um nome para esta ala: “cineastas do corpo”.

Quanto mais cínico fosse o cineasta, melhor. Godard, por exemplo, diz que, em seus filmes, “tudo se passa no nível animal e ainda este nível animal é filmado de um ponto de vista vegetal, quando não mineral”, recusando-se a conceder ao cinema status superior ao de “arte ilusória; detesto o cinema; o verdadeiro cinema consiste somente em pôr alguma coisa diante da câmera” (GODARD *apud* SGANZERLA, 2001, p.38).

Palavrinhas mágicas como “profundo” e “humano” deveriam ser mandadas direto para quarentena. Ao promover uma distância moral entre a câmera e o mundo, os cineastas do corpo, em suma, contentam-se com a inaptidão em saber ou possuir os seres e objetos – não acham que isso pertence à alçada humana. Em *Acosado*, o clássico de 1961 de Godard, Patricia (personagem de Jean Seberg) se vira a Michel (Jean-Paul Belmondo) e diz que “gostaria de saber o que há por trás do teu olhar”. Nada feito. “Olho-te por dez minutos e não sei nada, nada, nada!”, ela joga a toalha. O espectador, *idem*.

Cobiçar o mergulho nas profundezas do outro ou mesmo de si, para estes diretores, é pedir para beijar a lona. “Trata-se da evidência do 'ser' em contraposição à relatividade do 'saber' e do 'possuir’” (SGANZERLA, 2001, p.67). Melhor um “herói vazio” na mão do que dois “profundos” voando. A câmera cínica é, acima de tudo, um instrumento de liberdade.

Um ponto salutar: Sganzerla põe o próprio discurso em constante processo de revisão. Em outros termos, pode ser um poço de (voluntária?) contradição. Em um momento, ele considera *Cidadão Kane* “um filme especial, que resume todos e antecipa todos os outros” (SGANZERLA *apud* PAIVA, 2000, p.61), e no outro classifica Welles pejorativamente de “outro expressionista” (*idem*). O diretor também conciliará corpo e

alma, ao promover a fusão harmoniosa dos “dramas interiores com os exteriores, sem predomínio ou exclusão um do outro; o concreto dirige-se ao abstrato e vice-versa; ficção é documentário e este é ficção” (SGANZERLA, 2001, p.89).

Ao apostar em “grandes filmes” que “apresentam uma perfeita conjugação entre aquelas alternativas [aparentemente inconciliáveis], a síntese almejada em toda a atividade artística”, põe no mesmo balaio o protegido Godard (várias obras), o criticado Bergman (a exceção honrosa vai para “Noites no Circo”, cinema-tragédia físico e mental cujo ápice se atinge na humilhação de Albert na sequência da briga) e o ícone do cinema clássico D. W. Griffith (“Intolerância”). Mas o cineasta brasileiro se mantém guardião, o tempo todo, do escárnio ao *profundo*. Considerar a alma? Tudo bem, desde que esta não aponte uma solução para os dramas interiores do sujeito.

Perceba que, ao falarmos de um cinema avesso a bajulações à alma, tocamos num ponto crítico para este trabalho: a desvalorização da verdade do ser, ou, pelo menos, de uma lâmina epistemológica amolada para encontrar essa verdade. O caráter dissociativo do eu, com suas narrativas infinitas, compreende uma dinâmica desse “eu” na qual corpo e alma se reconhecem como seres históricos (e, portanto, substituíveis). Quanto a essa tensão, Foucault nos oferta uma sagaz releitura de Nietzsche:

Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos. (FOUCAULT, 1986, p.123)

Há um tipo de herói cuja “síntese vazia” será preservada até o fim, e seu maior representante atende por Charles Foster Kane.

### 2.3. O herói fechado: olhe, mas não pegue

O herói fechado por excelência é Cidadão Kane (do filme homônimo, de Orson Welles), precursor de outros tipos que podemos ver mas não conhecer (presentes no cinema de Howard Hawks, Samuel Fuller, Jean-Luc Godard). Duas horas depois, o que aprendemos sobre o nada pacato cidadão? Nada além de percepções flutuantes,

incompletas, desconfiáveis. Afinal de contas, só nos é permitido acessar aspectos parciais de sua personalidade, sem jamais ir além do que Sganzerla chamará de “ligeiras erupções de facetas e temas” (SGANZERLA, 2001, p.43): indícios que não viram evidências, que não se sustentam em qualquer tribunal definitivo sobre o magnata da mídia.

O sentido aparece, portanto, com uma bola de ferro amarrada à nossa perna: como mergulhar no significado é impossível, nenhuma especulação sobre o que existe no fundo do lago deve ser levada a sério. No filme que François Truffaut definiu como “início e fim do cinema moderno” (leia-se fim como finalidade), empilham-se vários vícios do audiovisual caçador de verdades, mas de forma bastante cínica. Tem-se como exemplo o parentesco de vários trechos com a linguagem do então popular cinejornal, e ainda nos flashbacks inconclusivos e na desdramatização da narrativa.

Tome como exemplo a associação entre a crise interior do personagem e o mistério de Rosebud: mesmo após o final do filme, a palavra continua inexplicável. Um repórter tenta desvendar o mistério, mas Kane morre sem que a Grande Revelação, prometida durante todo o filme, se integre ao núcleo dramático. A nós, do lá de cá da tela, revela-se o significado do termo, apenas para descobrirmos que nem isso será suficiente para pavimentar o caminho às esferas íntimas do personagem.

Walter Kerr, o crítico de teatro que nutriu sentimentos esquizofrênicos pelo trabalho de Welles (reconhecido nos palcos antes de tentar a sorte no cinema), fez uma das melhores radiografias sobre os dispositivos utilizados pelo diretor na construção do personagem Charles Foster Kane, o Cidadão (que usou como base o *newsman* William Randolph Hearst). Welles – que, para Kerr, dirigiu “brilhantemente” seu filme máximo, apesar de ter “atuado no papel principal”, o que fortuita e “aparentemente não estragou nada” – foi tão eficaz ao fechar seu herói às investidas parafilosóficas que fez de Kane, ao mesmo tempo, carcaça e abismo. A maquinaria do cineasta “o protegeu [Kane], o impediu de ser óbvio, explorando ao mesmo tempo o que há de mais óbvio nele” (KERR *apud* KAEL, 1996, p.165).

Obviedade é isto: o que salta à vista para frustrar as ambições de profundidade despontadas em repetidas obras do cinema moderno. Em *Cidadão Kane*, há insinuação, não definição: o *teaser* de um filme que jamais será exibido na íntegra. Esfregar o óbvio na cara da plateia difere e muito de pegar o espectador pelas mãos e guiá-lo por uma

narrativa solucionada antes de os primeiros 24 quadros se esparramarem pela tela (em que começo, meio e fim são previstos de antemão). Surge, em contrapartida, o “tempo solto” e descompromissado com relações de causa e consequência, o mesmo que se verifica em Yoshida, Godard, Sugawa ou Resnais.

O herói fechado pode ter camada sobre camada sobre camada, e nada necessariamente especial no núcleo – não interessa, pois a audiência nunca saberá. A câmera é cínica: dá de ombros ao acontecimento dramático, “olha-o indiferentemente; olha-o apenas” (SGANZERLA, 2001, p.37). Artifícios como a câmera na mão, uma forma primitiva de relatividade cinematográfica, e a ausência de progressão dramática não nos dão acesso liberado à visão do personagem sobre si e sobre o mundo. “Os seres e os objetos não são situados psicologicamente, nem moralmente, e ainda menos sociologicamente” (GODARD apud SGANZERLA, 2001, p.37).

Como o primeiro passeio no trem fantasma de um parque de diversões: a cada curva, um susto, mas sem um *grand finale* que justifique o suspense prometido ao longo do percurso. Welles não está nem aí para você, caro espectador, e sua insistente mania de brincar de detetive para tentar desvendar o Caso Kane. Crítica de cinema da *The New Yorker*, Pauline Kael escreveu, em seu ensaio *Criando Kane*, sobre esta farsa autoconsciente:

O mistério de Kane é em grande parte falso, a atmosfera de thriller gótico e o macete de Rosebud (apesar de divertido) é teatro tão óbvio e barato que não diferem muito dos falsos mistérios que a *American Weekly* de Hearst inventava. (KAEL, 1996, p.165)

Uma realidade, pois, que se assume esquizofrênica aos padrões progressistas e por conseguinte fechada à integralidade perceptiva tão cultuada pelos realistas (com mais ou menos escamoteamento). Com mapa. Sem direção. As imagens não escondem uma verdade psicossocial maior ou gatilho ideológico por trás delas. Todas as aproximações com o mundo por meio do cinema (e também das outras artes) estão fadadas a escoar pelo ralo da contemporaneidade. Como nos diz Jean-Luc Godard, na frase-fetice de *Vento do Leste*, “ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”.

Movimentos da câmera, opções estéticas, temáticas abordadas: tudo isso se configura como indício dos modismos que cada época adota como ponto de partida para

o exercício cinematográfico. Tanto faz ser a montagem vertical de Eisenstein, com a busca do espaço-tempo ideológico, ou o *four-racord* da *nouvelle vague*, que denuncia a montagem descontínua. Não há justiça na imagem – ela tem vida própria (aliás, não só uma, várias), independente do que nós, os insistentes adoradores da Verdade, tenhamos planejado para ela.

Também de Welles, lançado décadas depois de *Cidadão Kane*, em 1973, *Verdades e Mentiras* (tradução que nem de perto se aproxima da sagacidade do título estadunidense, *F for Fake*, inspiração para o título desta monografia) é o filme que vai explodir e implodir, de dentro para fora e de fora para dentro, de uma vez por todas a Verdade no cinema. Falaremos mais dele no quarto capítulo. Importa agora ressaltar o legado do diretor: dono de uma das mais contundentes filmografias para enrugam concepções positivistas no cinema.

O mosaico de ideias e ideais suturado pelo homem para definir um gênero não é de modo algum natural; as categorias de cinema são nada mais que soluções históricas com prazo de validade (embora ninguém os conheça de antemão).

O realismo só faz sentido ao realista.

### 3. SE NON É VERO, É BENE TROVATO: ILUSÕES DE VERDADE E DA VERDADE

Nós, mentirosos, esperamos servir à verdade. Receio que a palavra despreziosa para isso seja “arte”. (Orson Welles, em *Verdades e Mentiras*)

No capítulo anterior, importou as artimanhas modernas aperfeiçoadas para promover uma devassa no Real (um tiro que saiu pela culatra, por assim dizer, pois o alvo da tocaia está sempre um passo além da nossa mira). O momento, agora, é de mirar a espingarda no pé do próprio contemporâneo. Se, por um lado, questiono o discurso realista autocalibrado como porta-voz da essência humana, por outro, incentivo-nos à autoanálise: será que de fato compramos a lesão contemporânea que apodrece binômios como verdade | documentário e mentira | ficção?

Ora, todos nossos esforços nos conduzem à demolição de fronteiras tais. E aí que mora o perigo. Não que o desejo seja lutar por sua preservação, mas só de transformá-las em palavras já a damos um corpo, uma existência, e ainda: um sentido para existir. Mais do que pensar se é ou não viável diferenciar filme ficcional de documentário, talvez devêssemos nos perguntar de qual lacuna despontou essa vontade louca de encontrar nomenclaturas adequadas (ficção, documentário, docudrama, não-ficção etc.) para o corte epistemológico – se é que ele existe, e é justamente essa a dúvida que servirá como fio condutor deste ensaio – entre artificial e espontâneo.

Tudo bem, já entendemos: a modernidade, por mais desesperada para soar moderna que esteja, é nosso parente conservador que dá sermões sobre certo e errado. Aristóteles mesmo crava que a tarefa de *ser* o ser humano é árdua: uma condição insistentemente martelada até atingirmos a perfeição. Também o moderno, ao forrar com saber instrumental a carapuça de um Thor revisitado, anseia empunhar um martelo que, como o da divindade nórdica, nunca erra o alvo e sempre retorna às mãos do dono. Uma arma dessas tende a desaparecer na pós-modernidade.

Parafrazeando Scott Fitzgerald, é como se o homem moderno tivesse passado

décadas acolhido na caverna das certezas, enquanto a geração seguinte balança (mas não cai) sobre uma colina de vertiginosas possibilidades, que não nos dará trégua enquanto para ela não olharmos (FITZGERALD, 2006, p.35). Acontece que, de tão preocupados em nos afirmar como ser plural (esta etiqueta por excelência da grife contemporânea), nos esticamos o máximo para abraçar tantas realidades quanto possível. Daí falhamos em perceber o quão apegada ao passado é a adoção de classificações como “ficção” e “documentário”, ainda que em novo e ambíguo emprego, mais ao gosto do pensamento circulante na pós-modernidade.

Reciclar uma concepção pode provocar mudanças formais, mas a matéria-prima continua a mesma. O caso cinematográfico é o que nos interessa: ainda que um filme apresente resistência ao enquadramento rigoroso de gênero, nosso primeiro impulso talvez seja o de separar o joio documental da carcaça fictícia que o envolve. Falamos de obras mistas sem deixar de identificar a qualidade ficcional numa obra documentária (o diretor pode tecer sua linha narrativa na sala de edição, por exemplo), e vice-versa (o aproveitamento de imagens de telejornal, de “fatos reais”, para pleitear credibilidade junto ao espectador da ficção, que se sente mais próximo do que *realmente aconteceu*, e não sujeito a novo plágio da realidade).

### **3.1. *Jogo de Cena e Filmefobia*: muito além dos “limites entre ficção e documentário”**

Você sabe que há algo de errado quando nove entre dez críticas para filmes dúbios em sua catalogação não se distanciam do seguinte modelo: “(insira aqui o título da obra) discute limites entre ficção e documentário”. A dificuldade de reagir a elas nos faz traçar uma espécie de faixa de Gaza onde os conflitos de gênero acontecem, com tendência a deixar a salvo, mais ou menos acudados, terrenos inteiros para cada categoria.

A título de exemplo: *Jogo de Cena e Filmefobia*, de Eduardo Coutinho e Kiko Goifman, respectivamente. O já gasto desmanche das fronteiras entre ficção e documentário ganha textura ainda mais pastosa com esses filmes, que põem no mesmo saco atores e não-atores, muitas vezes para exercer papel invertido àquele tradicionalmente esperado deles (profissional despido de personagem, o ator amador que engana etc.). Nestes filmes, percebe-se eventualmente que o documentário também

mente, e não apenas pelos truques de praxe, como enquadramento, montagem e perguntas que, como navalha, já cortam direto no ponto que interessa ao cineasta. Ele mente porque as mulheres e os fóbicos comuns não são mais comuns, ao passo que atores (estes peritos em executar do Real, no duplo sentido do verbo) podem narrar dramas reais.

Mas ele “mente”, principalmente, porque assumir como “mentira” o que não conseguimos compreender é uma forma cômoda de lidar com o incômodo. Não sabemos o que há de lorota nos dois exemplos. Quais depoimentos foram inventados afinal? Que sentidos a palavra “inventar” ganham aqui? As pessoas “reais” podem maquinar “mentiras”, enquanto os “atores” podem relatar algo que “realmente” lhe aconteceu. Sem o controle do jogo, o espectador é forçado a confrontar seu vício nas velhas categorias do cinema, sem se safar do período de abstinência.

Curioso reparar que Coutinho só convoca mulheres para seu “jogo de cena”, e que todos os segmentos tratam, invariavelmente, de nascimentos e mortes (de filhos ou pais). Elas, num primeiro momento, são definidas como mães, compartilhadoras portanto do mesmo instinto materno. O que isso quer dizer: a atuação, ainda que se comprove como tal, carregaria algo de ancestral aos olhos do público, algo que nem a mais competente das atrizes seria capaz de submeter a um controle frio e absoluto. O crítico Bruno Carmelo, na edição brasileira da *Le Monde Diplomatique* (junho de 2008), publica uma avaliação interessante a respeito:

Nada parece mais real do que um instinto materno, do que a dor do luto. Isso atribui uma garantia suplementar de credibilidade: seria cruel demais brincar com algo tão sério como a vida e a morte. Até mesmo Andréa Beltrão não contém as lágrimas quando fala sobre o luto de sua personagem, o que nos garante que esse imperativo de fêmea atinge mesmo as mulheres “de mentira”. As lágrimas também são símbolos importantes para investigar as fronteiras do real. Se por um lado elas parecem sinal inegável de verdade (como duvidar de todas essas mulheres que choram a morte do filho?), por outro a sua banalidade faz parecer um folhetim televisivo. Marília Pêra destrói mais um mito ao trazer para a gravação os cristais chineses, que<sup>1</sup> irritam os olhos e garantem lágrimas até nos mais canastrões. “Eu não me

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://diplo.uol.com.br/2008-06,a2431>, acesso no dia 29 de outubro de 2009.



emocionei muito com meu depoimento mas, caso você queira muito que eu chore, eu trouxe esses cristais”, diz ao diretor.<sup>1</sup>

Pêra faz questão de nos refrescar a memória: o cinema “consiste somente em pôr alguma coisa diante da câmera”, como prezou Godard, e tudo no que você acreditar poderá ser usado contra você. Ela pode ser uma grande atriz do cinema brasileiro, mas a consciência do choro como ferramenta poderosa de persuasão é de domínio público: dela, minha, sua, de todos nós.

Em *Babilônia 2000*, outra obra de Coutinho, mas só com “gente normal”, é por meio das lágrimas que “os próprios personagens nos lembram muitas vezes de que estamos no cinema” (LINS, 2004, p.128). Coutinho, aliás, parece ter fixação com o pranto como forma de explicitar a fusão entre orgânico e forjado: já em *Edifício Master* ele pedia polidamente para o entrevistado cantar uma música que o emocionasse. As escolhas feitas na sala de edição se somam àquelas tomadas pelo personagem na tela. Há dialogismo, em vez de simples submissão à vontade soberana do cineasta. As cenas a seguir, extraídas de *Babilônia*, ilustram bem a questão:

Depois de enxugar as lágrimas, uma moradora indaga: “Só que eu não queria fechar assim. Ficou bom?”. Uma outra pergunta, no meio de uma frase: “Estou falando muito alto?, e um pouco depois: “Ficou bonito?”. Uma moça que canta para Coutinho no início do filme encontra com outra equipe no final do dia e pergunta: “E o coroa? O que o coroa achou? Ele gostou?”. Comentários como esses não apenas nos remetem à filmagem como também destacam o fato de que há uma autoconstrução dos personagens no momento da fala. (LINS, 2004, p.128/129)

Ficou bonito? Está muito alto? O coroa gostou? A situação dialógica brota neste filme em particular, mas é cabível a todo produto fílmico, preservada ou não na montagem final. São indagações afins que dão à ficção o poder de se desvencilhar do posto de opositora da realidade. Como pode, afinal, um cinema feito *com* os outros, e não *sobre* os outros se aquietar com hierarquizações ultrapassadas dentro da experiência cinematográfica?

*Filmefobia* compartilha várias questões com *Jogo de Cena* e tantos outros filmes do diretor veterano. Trata-se do autodeclarado “primeiro longa de ficção” de Goifman. A provocação, nesse sentido, é patente, uma vez que são múltiplos os artifícios na obra que amplificam a confusão entre os gêneros cinematográficos. Estudo sobre os medos que acometem a humanidade (dos mais populares, como os de sangue e agulha, a bizarrices de quem hiperventila só de pensar em anão, botão de roupa ou ralo de banheiro), o filme tem como protagonista o proeminente teórico de cinema Jean-Claude Bernardet no papel do... proeminente documentarista Jean-Claude. Além disso, na fita, o personagem também está ficando cego (consequência do vírus da Aids, com o qual Bernardet convive há duas décadas) e se mostra igualmente petrificado com a possibilidade de nunca mais ver cores, imagens numa tela de cinema ou estampas da gravata dos amigos.

Portanto, a princípio, o duplo documentarista de Bernardet filma para comprovar justamente esta tese máxima: “A única imagem verdadeira é a de um fóbico diante de sua fobia”. O que se acompanha é o suposto *making of* do projeto, cuja fórmula básica é expor pessoas a seus maiores medos – para que, assim, a *essência* de cada uma delas saia do armário. *Medos privados em lugares públicos*. Um filme dentro do filme.

Goifman, aliás, entrou nesta jogada. No Festival de Brasília de 2008, quando *Filmefobia* teve a primeira exibição pública, afiançou ter desmaiado três vezes para rodar as cenas em que seu personagem se vê frente diante de sangue. Ele teve de suportar o líquido vermelho girando em torno dele, escoado por tubos em uma das geringonças criadas pela artista plástica Cris Bierrenbach.

Lá com a finalidade de cobrir o evento para um jornal em que trabalhava à época, pergunto ao brasiliense como posso ter certeza de que ele de fato tem essa fobia, até porque não seria absurdo imaginar extrapolações da ambiguidade de dentro para fora da tela – estourar uma bolsa de sangue para estudar sua reação não me parece a coisa mais prática a se fazer no momento. Goifman, não 100% convincente, diz que é para valer. (Hoje me pergunto: conhecer a “resposta correta” afeta como meu papel de espectadora? E mais: até que ponto altera o objeto-filme, independentemente da interação deste com a plateia?)

Não há nada mais revelador que o medo, afirma o filme subscrito ao filme. E aqui a discussão fica ainda mais interessante: no Distrito Federal, Bernardet alegou

achar balela a tese (“um fóbico diante da fobia...”) que leva seu personagem a submeter voluntários a situações que fariam Marquês de Sade dar pulos de alegria. Prefere, em vez de advogar na defesa da essência de quem teme, tomar o lugar da promotoria, acusando a verdade de ter muitas formas – ou nenhuma. O que importa mesmo, para ele, é a autoficção, ou seja, a realidade que cada sujeito constrói para si, sem se prostrar a fórmulas reducionistas, como se dissesse: “Esta verdade é minha e ninguém tasca”. Não por acaso, jamais ficamos sabendo quem é intérprete e quem não é em *Filmefobia*. Goifman reiterou ainda que, durante as filmagens, nem sempre a equipe recebia o cronograma do dia: podiam ser pegos de surpresa e obrigados a reagir à contingência imediata.

### **3.2. Duplipensamento à contemporânea**

Nos filmes tratados acima, a polarização entre ficção e documentário é atenuada e passamos a aceitar como primos, quicá irmãos, conceitos que até ontem pertenciam a duas aldeias epistemológicas distantes. Pois insisto no ponto: nem primos, sequer gêmeos. Talvez nosso pecado seja justamente separar dois corpos distintos para noções que corroboram com o desejo humano em reconhecer a autonarrativa de nossa espécie como algo real e, quem sabe, até mesmo palpável.

Não é o argumento mais popular, confesso. Afinal, no confronto entre espectador e tela, é como se uma classificação devesse necessariamente se sagrar vencedora. Não tem esta de ser isto *mais* aquilo. De certa maneira, já estamos à vontade para assimilar a ambiguidade presente na soma de todas as partes (isto é, o filme acabado que nos confunde: ficção ou documentário?). Quanto às partes em si, não: é uma coisa *ou* outra. Um documentário até pode conter recursos ficcionais, desde que esses sejam apontados e devidamente enquadrados como tais. A mesma regra se aplica à ficção. Assim, suportamos a ideia de dispor na mesma prateleira imagens assumidamente híbridas quanto à carga de real nelas manifestada, mas sem deixar de idealizar um dispositivo (mesmo que fora de visão num primeiro momento, como em *Jogo de Cena* e *Filmefobia*) que faça a devida segregação.

Tratar o verdadeiro e o falso como dois conceitos que merecem ser justapostos já discrimina a secessão conceitual que se dá no ponto de partida da questão. Pode-se fazer tombar as fronteiras entre ficção e documentário só depois de tê-las prontamente

erguidas. É como se a única forma de conceber esse casamento, no contrato contemporâneo, fosse por meio de certos artifícios do duplipensamento. Definiu George Orwell, em 1984, que o duplipensar consiste em

defender simultaneamente duas opiniões opostas, sabendo-as contraditórias e ainda assim acreditando em ambas; usar a lógica contra a lógica; repudiar a moralidade em nome da moralidade; (...) esquecer tudo quanto fosse necessário esquecer, **trazê-lo à memória prontamente no momento preciso, e depois torná-lo a esquecer**; e acima de tudo, aplicar o próprio processo ao processo. (...) Até para compreender a palavra “duplipensar” era necessário usar o duplipensar (ORWELL, 1984, p.117).

Em outras palavras, o que conta é a capacidade de guardar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias, e aceitá-las ambas (ORWELL, *op. cit.*). No universo labiríntico do discurso, se não chega a ser uma reescritura da história conforme o Ministério da Verdade orwelliano, um jogo dissimulado e quase sempre inconsciente que reforça a tradição positivista-voluntarista de classificar o mundo a nosso bel prazer. Basta fingir que as coisas foram sempre assim – ficção e documentário, cada um no seu quadrado formando o mesmo cubo.

### 3.3. Para filtrar a verdade de um filme

Como funciona, então, falar de algo se é sobre o blablablá desbravador (palavras sem consciência de que toda classificação é autodestrutiva, nascida para morrer) que recai minha desconfiança? Fatalmente, o debate se avizinha a uma vertente perigosa. Nosso mundo seguro tanto de espectador como de realizador entra em colapso. Colidir com o desmoronamento da realidade efetiva é mais tranquilo quando se tem um amortecedor por perto. Algo que nos proteja do choque frontal com a hipótese de que verdade e mentira não sejam dois lados de uma moeda, mas um só.

Um dos truques é o seguinte: primeiro calcificamos o esqueleto cognitivo que expede à experiência ficcional atestado de falsidade. A partir dessa informação, é possível reconhecer o registro documental como uma prática comprometida com a realidade tal qual ela é, à procura da verdade dos fatos “da” e “na” história (passada ou presente). Feito isso, estamos finalmente prontos para caçar dos papéis que acabamos de forjar para documentário e ficção: todos os filmes abraçam os dois gêneros, queiram

ou não. É questão de ver qual deles vai ser mais espaçoso.

Assim como quando deitamos azeite em água, a mentira e a verdade de uma obra podem se fechar sob o mesmo invólucro fílmico, mas nossa tendência é crê-las, à primeira e quiçá última vista, imiscíveis. Eis o dilema. O azeite flutua sobre a água porque é menos denso que essa. O mesmo parece ocorrer quando nos empenhamos em produzir sistemas de classificação para deliberar o peso de um filme: se quem fala mais alto é a construção ficcional, mentirosa, ou a apreensão documental, imediata, não-intervencionista. O ato humano de classificar, diga-se, supondo-se natural ou, na melhor das hipóteses, como uma duplicação fiel do Todo.

Contemporâneo, faça um esforço. De onde vem o ato de classificar? Surgiu por geração espontânea? Fugiu de algum bate-pronto platônico e se sentiu à vontade entre as palavras e as coisas? Dificilmente. Schopenhauer pontuava a realidade como a contumaz indiferença do mundo à vontade do homem. Grosso modo, e à luz dessa sentença, poder-se-ia dizer que todas as paredes são lisas até que se perfaçam os furos discursivos que acolchoarão com determinado sentido uma época.

Ou seja, perceber o mundo como a arena de uma realidade castradora e desobediente, cujo nexos parece ser irremediavelmente uma contrafação lógica à experiência do viver, é assumir uma história em que as identidades são configuradas conforme as novas formas do homem de se relacionar com sua finitude. “Talvez a inconsistência não esteja somente na linguagem e nas imagens: está no próprio mundo”, nos diz Ítalo Calvino.

Falo isso porque a palavra “documento”, de suma importância para a nossa discussão, valida a apropriação do passado ao nos transferir à prática do historiador clássico, cuja ocupação é revisar a história sem contudo interferir no processo de captura do real. Nesse ponto, o documentário, termo incorporado em 1879 pelo dicionário francês *Littré* como adjetivo referente a algo que tem caráter de documento, cumpre enfim seu papel. Que lancemos, portanto, um olhar frio e distante sobre os fatos, como se a Verdade, tanto do ser quanto do mundo que o cerca, estivesse a postos para ser apreendida; ou, para os pessimistas, como se ela se deitasse sob nós a cada instante do dia como a alegoria do monstro embaixo da cama, mantendo-nos reféns da expectativa sobre o inevitável dia do achaque.

Triunfa, aqui, a função fundadora segundo Foucault, forma violenta e arbitrária

de conferir sentido ao caos orgânico do sujeito. Emprestando a fala de Nietzsche, podemos, nesse sentido, colocar em xeque a razão iluminista que “pesa, calcula, conta, vê, toca” e, por fim, documenta. Uma razão correlata ao mundo vazio de sentido, pois, de certa forma, fundante. Fundante porque nos interdita o ato de desnaturalizar aquilo que já se tornou corriqueiro e, por isso, talvez imêmore.

O núcleo iluminista se desmanchou, mas seus resíduos ainda escorrem pelo leito contemporâneo. A diferença é que o advento do computador, aliado às possibilidades da rede, deu ao legado histórico do homem algo a mais do que notícias em tempo real, pornografia infantil e Mercado Livre à distância de um clique. Resultou, principalmente, na oportunidade de armazenar um sem-fim de informações por tempo indeterminado, o que impõe à função da memória fôlego olímpico – obrigando-nos, destarte, a uma reconfiguração do que vem a ser documento.

É Henri Bergson quem diz que a percepção é um ato da consciência: “Se a memória ata-se umbilicalmente à percepção, ambas remente à consciência (...) impossível imaginarmos um elo entre o antes e o depois sem um elemento de memória e, portanto, de consciência” (BERGSON *apud* SEIXAS, 2002, p.66). Assim, desconiliar memória e percepção, tratando-as como duas categorias à parte, compromete a dimensão referencial do tempo (presente, passado e futuro). O estrangulamento da racionalidade histórica.

O filósofo francês dizia: o todo não é dado e nem pode vir a sê-lo (era esse, aliás, o cadarço desamarrado da ciência moderna, trôpega na apreensão integral do todo). Não foi o único. Segundo Deleuze, “muitos filósofos já haviam dito que o todo não era dado nem passível de ser dado; a única conclusão que tiravam disto era que o todo era uma noção desprovida de sentido” (DELEUZE, 1990, p.15). Mas Bergson atinge um ponto de chegada distinto:

Se o todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar. “A duração do universo deve constituir uma unidade com a latitude de criação que nele pode haver.” De tal modo que toda vez que nos encontramos diante de uma criação, ou numa duração, poderemos concluir pela existência de um todo que muda, e que é aberto em alguma parte. Sabemos muito bem que Bergson descobriu inicialmente a duração como idêntica a consciência. Mas um estudo mais

aprofundado da consciência levou-o a mostrar que ela só existia abrindo-se para um todo, coincidindo com a abertura de um todo. (DELEUZE, 1990, p.15)

Quando nos atribuímos um Todo, atrofiamos a memória, retiramos boa parte de sua mobilidade. A necessidade de memória, diga-se, sendo uma necessidade da história, como bem diz Pierre Nora, quando delibera que “tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história”. Afinal, quem lembra do passado é porque não está lá. A tomada de consciência temporal se realiza no mapeamento do “espaço de experiência”, exigindo uma distância mínima do tempo-hoje com aquele antecessor. O passado torna-se presente através da função pró-ativa do poder de reminiscência, numa reencarnação em vestes modernas de Mnemosine, titânide deusa da memória e filha de Urano e Gaia: disposta a lidar não com o acontecimento vivido, mas com o meio pelo qual ele se tornou conhecido e rememorado.

Principalmente se considerarmos que as condições históricas exprimem as condições de seu conhecimento, como defende Koselleck. No final das contas, não importa a direção em que o martelo é batido: se um documentário registra ou não culpa no cartório quanto às artimanhas ficcionais que introjeta em sua construção: é pressupor que somos capazes de infligir um corte mais ou menos verdadeiro do Real em primeiro lugar.

Luiz Costa Lima nos lembra que certas palavras incorporam-se ao nosso vocabulário comum com tamanha eficácia que acabamos por empregá-las sem nos darmos ao trabalho de saber o que significam exatamente. Assim o é com o termo “ficção” e seus derivados. Ignora-se, desse modo, que a iniciativa de investigar o que está contido na experiência da ficção é menos antiga do que parece. Pelo contrário. A ficção não só era considerada desprezível como tema filosófico, como confundida com “mentira”, “falsidade”, “fantasia”, no máximo aceitável enquanto a serviço de uma instituição, política ou religiosa” (LIMA, 2006, p.345).

O romano Ovídio (nascido em 43 a.C., um ano depois do assassinato de César) já diferencia *fabula*, *argumentum* e *fictio*, e vai instituir tempo e espaço próprios para a ficcionalização, apartando-a da costumeira imemorialidade da fábula.

Em Ovídio, o mito outra vez assume a trilha da

interpretação universal, porém menos sujeita a indícios teológicos ou antropológico. Importante para isso é o elemento do tempo e do movimento. Ovídio não pensa apenas plástica-concretamente; *“tem a capacidade de imaginar-se intensamente movimentos e processos”*. (LIMA, 2006, p.225, grifo do autor)

Mas a questão é tratada de forma precária por longo tempo. A partir do século 19, voltam a fazer estrondo os passos na direção de caracterizar e distinguir a ficcionalidade.

Muito barulho por nada? Pensar na função das ficções, enfim, é atentar à tematização arbitrária da aporia da verdade. Quando o cineasta Cão Guimarães afirma que “se o meu assunto é a realidade, não estou isento dela nem ela de mim”, a contaminação dos discursos documental e ficcional se assume mais livremente. Todos os esforços no sentido de separar uma coisa da outra beiram à esterilidade.



#### 4. CECI N'EST PAS UN DOCUMENTAIRE

O real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.  
(Guimarães Rosa)

Aliás, nossa contenda não se distancia da aporia. Deparamo-nos, afinal, às voltas com uma proposta de cinema que se manifesta sem pedir licença às classificações de gênero; preocupada sobretudo em avocar ilusões de verdade e demolir as ilusões da Verdade.

Se para Bazin o cinema deve comportar a incumbência ética de manter-se fiel a uma dimensão ontológica da imagem, é de se esperar que a expressão desse “verdadeiro” realismo só ocorra, enquanto universo de representação, por meio de um pacto de ordem francamente imaginária. O paradoxo bate à porta e se convida para jantar. A psicanalista Camila Pedral Sampaio arquiteta uma analogia interessante para a contenda:

Para Bazin, todas as artes figurativas poderiam ser pensadas como tendo seu protótipo na prática egípcia do embalsamento, como defesa contra a morte e o tempo. A tentativa de escapar ao tempo e conseqüentemente à morte é o que levaria o sujeito a, através do embalsamento, procurar uma perenização do que foi a sua vida. A questão é que a tal representação, mesmo sendo a de um corpo, já não é mais a vida – pulsante, real –, mas apenas uma imagem do que ela já foi. (SAMPAIO, 2000, p.42)

A sugestão é que, para ganhar vida nas telas, todo filme implica em uma forçosa morte do real, tido como infinda cornucópia de subjetividades, secretando mais imagens e sons do que se pode digerir. Digo morte porque o enquadramento fílmico segue a cartilha do embalsamento, estancando a vida para então preservar um fiapo de existência.

Ao encerrar o acontecimento num determinado pacto temporal e narrativo, o enquadramento fílmico corresponderia a um esgotamento: tratar-se-ia, portanto, de uma

escolha: uma escolha que optou por um final que poderia muito bem ter sido outro. Com ou sem inocência, há compulsória intervenção da câmera sobre todos os registros. Quanto maior a força de verdade de um filme, mais eclipsada estará essa operação. A tensão entre o objeto captado e a câmera supostamente invisível se configura, portanto, como uma pífia rota de fuga à truculência da arbitrariedade. O que sobra é uma fantasia de vida, que só no domínio do imaginário encontra espaço para se reverberar.

Em todo caso, a retórica do cinema moderno já pressupõe no espectador um cúmplice em potencial. O crime: matar o real.

#### 4.1. O “realicídio” da palavra pronunciada

O escritor e teórico de literatura Maurice Blanchot delinea toda uma relação entre a morte e a linguagem (volto-me, em particular, àquela cinematográfica) ao avaliar o caso-ocaso da palavra pronunciada. A premissa é: o que provocamos, durante o ato de classificar, é o aniquilamento da existência da coisa, e o que se passa no instante da voz. Blanchot dá seu parecer sobre a *coisificação* do mundo:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (...) Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída a sua existência e a sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resolvida a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem (BLANCHOT, 1997, p.34).

Vale inclusive lembrar do deboche de Godard em *Uma Mulher É Uma Mulher*,

cujo título age como escudo para deliberações aprofundadas sobre a vida desta mulher (ela é o que ela é no exterior e, para audiência e também para realizador, este é o ponto final; ir além é pretensão).

Também Jeremy Bentham estimulou ceticismo quanto à linguagem. Ser ela uma catapulta pela qual o mundo se impulsiona à mente humana, de acordo com significações arbitrárias desenvolvidas na historicidade, não a converte em espelho do real. Analisa o linguista inglês Charles Kay Ogden: “Bentham acreditava que a linguagem deve conter ficções para que permanecesse linguagem, que seria impossível que uma linguagem 'espelhasse' a realidade” (OGDEN *apud* Lima, 2006, p.264). Leva-se em conta, aqui, a combinação entre percepção e ativação das faculdades mentais. O saldo é investigado por Lima no trecho abaixo:

Em consequência, as entidades fictícias são aquelas às quais é atribuída existência por força do discurso, ainda que tal atribuição não decorra da verdade e da realidade. A linguagem, por conseguinte, deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendrador; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções. Aparando a ousadia que cometia em definir a entidade fictícia em oposição à real, sem por isso lhe emprestar a conotação negativa usual, Bentham logo acrescenta que a entidade fictícia depende da relação que mantém com alguma entidade real. (LIMA, 2006, p.264)

Bentham propôs algo avesso ao escopo desta monografia (entidade fictícia em oposição à real, enquanto opto pela fusão), mas inovou ao destituir a conotação negativa deste entrelace. E isso já é um passo e tanto. Para ele, cabe falar da entidade fictícia como se fosse real. E as entidades fictícias devem sua existência à linguagem. Se a comunicação é, por sua vez, o aniquilamento da existência da coisa, pode-se admitir que os pólos, em constante retroalimentação, só podem ser expressos se, neste mesmo ato de vir ao mundo, terminem sacrificados. Sentar-se à margem do real e fisgá-lo é, de certa forma, uma pescaria: quando o trazemos até nós, ele (ou qualquer coisa que tomamos por ele) asfixia. E morre.

Crônica de uma morte anunciada, por assim dizer. Quando pronunciamos o real, a hipótese de existência do próprio, uma vez nomeada, se desfaz, vira a ausência dela mesma. A regra se aplica à palavra “documento”, que, ao se inferir no lugar dessa coisa, será portanto seu algoz. Curioso que o termo indica sobretudo uma defesa fatalista e

obscenamente paradoxal contra a morte e o tempo, instituída por meio da prática de embalsamento da vida.

Vinga, assim, a sentença de Ernesto Sabato que abre esta monografia: de todas as formas de se contar uma história, o realismo é a mais falsa delas. E realismo, no cinema, chama-se documentário, assim como na televisão batiza reportagens e realities. Quando ganha corpo o ser-linguagem, assassino do real, esse pensamento representativo despedaça. Não há relações causais entre palavra e coisa para servir de garantia à representação. Não é arbitrária a elevação de uma ponte que promova o encontro entre significado e significante? Por que então não admitir que “ficção” e “documentário” sejam modalidades sem outra razão de ser que não a de satisfazer nosso desejo de apreender a vida como ela é?

“Ceci n'est pas une pipe”, quadro em que René Magritte pinta um cachimbo e nega, com palavras, que seja essa a figura em questão, é um bom exemplo desse assassinato diferido. A obra do pintor belga denuncia a violência da linguagem que julgamos mais corriqueira. Se chegarmos à conclusão que aquilo é um cachimbo que não se chama cachimbo, então a intenção de Magritte terá naufragado. Porque aquilo é nada. Nada, ao menos, que possa ser apresentado inequivocadamente por meio da linguagem (que é o que estamos fazendo aqui, o tempo todo, por sinal). O nome não é idêntico à coisa. A palavra não deixa de ser a esposa traída dessa relação: triunfa e dita a regra em seu próprio lar, mas não pode impedir que o marido lhe seja infiel em outras cercanias.

Em termos cinematográficos? Isto é um documentário. *Ceci n'est pas un documentaire.*

Mais uma vez, trago à baila Orson Welles. Pense num mágico que, ao se apresentar a um grupo de crianças, acaba desmascarado por uma delas. Seu truque foi descoberto. A confiança foi abalada. Um caminho sem volta. Em *Verdades e Mentiras*, um de seus últimos trabalhos como diretor, Welles não teme o dedo infantil a desvendar o segredo do mágico. Viu um cinema espaçoso como poucos tinham visto antes, um cinema em que “a narração não terá outro conteúdo senão a exposição desses falsários, seus deslizos de um a outro, as metamorfoses de uns nos outros” (DELEUZE, 1990, p.164).

Para começo de conversa, o cineasta é o narrador, cujo alerta vem nos primeiros

quadros: nada do que ele falar deve ser levado a sério. Ele mente. Engula isso. A partir daí, ficamos a par das relações entre o exímio falsificador Elmyr de Hory (o dono de “60 nomes, 60 personalidades tão verdadeiras quanto falsas”) e seu biógrafo, Clifford Irving. Acontece que, posteriormente, o escritor ficaria famoso por uma falsa biografia de Howard Hughes, o milionário que multiplicou, ao longo da vida, tantas personas quanto dólares. Adiante, Hughes nega os depoimentos ao escritor, mas ainda há dúvidas sobre a validade da negação.

Leva-se em consideração, ainda, a capacidade de Irving em recriar tão fielmente uma pintura que a cópia pode parecer mais crível do que a original. Ele pode, aliás, se dar ao luxo de pintar um Modigliani original, ou seja, algo que vai além da reprodução de uma obra já existente. Isto é falsificação? Ou verdade? É o que então? Os nós continuam: a certa hora, Welles recupera uma citação (acreditamos nela?) de um certo artista plástico: “Posso pintar um Picasso tão bem quanto qualquer um”. É o próprio espanhol quem afirma.

Não raramente se acopla ao nome de Welles o aposto “mestre da ilusão”. A fama pegou décadas antes de *Verdades e Mentiras*. Na véspera do Dia das Bruxas de 1938, quase 40 anos antes de lançar *Verdades e Mentiras*, ele já protagonizou episódio emblemático. Na data, ele tocou pânico na população norte-americana ao alardear, durante um programa de rádio, uma invasão marciana a Terra.

Para tanto, fartou-se de múltiplas táticas adotadas pelo radiojornalismo da época – até então, todas comprometidas a transmitir a verdade, nada mais do que a verdade ao ouvinte. Seis milhões de pessoas, segundo cálculos da CBS no ano, assimilaram uma adaptação de *A Guerra dos Mundos*, do autor inglês H. G. Wells, por meio de reportagens externas, efeitos sonoros, entrevistas com pretensas testemunhas e cobertura extensa de repórteres (com quem se acorda, usualmente, um inviolável pacto de confiança). Para piorar, metade da audiência teria sintonizado após o começo da transmissão, quando se especificou a condição de radioteatro daquilo que acabou sendo absorvido por boa parcela desse público como a horripilante edição extraordinária sobre um ataque alienígena.

Como ligar o rádio, ir ao cinema ou escutar o telejornalista e saber se devemos tomar uma mensagem ao pé da letra? Não é essa a interrogação capital. Como aceitar *não* saber?, agora sim, é uma dúvida mais ao sabor de nossa contenda. Nesses termos, o

cinema dá-se como reconstrução ativa do real e, portanto, mais realizador do que realista.

Ao fundar sua própria realidade, ele pode tentar elidir sujeito e objeto, pôr-se fora da linguagem (porquanto teria o mérito de não depender só de palavras ao ganhar amparo dos recursos imagéticos supostamente desobrigados do contrato de morte sugerido por Blanchot). Assim se sustenta, pois, a ficção como uma noção fugidia ao precário estatuto da falsidade – entenda este como aquilo que não é mais ou que nunca foi exatamente, pertencente sobremaneira a uma rede contingente e superabundante de potencialidades.

O paralelo está traçado. O produto fílmico será sempre uma seleção visual e sonora ordenada pela subjetividade do cineasta e também do espectador (e, de certo modo, dependente das particulares do dispositivo transmissor). Na medida em que corta e monta, o filme arquiteta uma visão própria do mundo, existindo somente como uma coordenação de planos que se justapõem de forma a montar uma das infinitas realidades executáveis. E, ao exonerarmos o documentário do encargo de ser a mais estritamente realista das produções cinematográficas, seguir a esteira realista percorrida por teóricos como Bazin faz da iminência do tombo algo inevitável.

Edgar Morin ilustra bem a questão quando aponta, a partir do processo de projeção-identificação, a transferência recíproca que ocorre no campo imaginário entre o filme e o espectador. De acordo com o pensador francês, enxertamos realidade às percepções confiscadas ao longo da projeção, ao passo que, por meio de nossa identificação com a obra, anexamos afetivamente uma outra realidade à nossa. “Esses processos, agindo conjuntamente, é que engendrariam as transferências pelas quais o cinema nos trama num imaginário, ao mesmo tempo em que nós desvendamos imaginariamente as tramas a que os filmes nos expõem” (MORIN *apud* Sampaio, 2000, p.43).

Em hipótese alguma nos restará o filme-objeto, se o entendermos como alvo de uma postura observacional passiva, oriunda de um modelo de documentário que reaviva a função de espelho que o cinema direto lhe atribuiu. Ao executar o processo de identificação com o filme, o espectador cria uma realidade a partir de outra: como o espelho que reflete as costas do observador que está de frente para ele. Magritte viu um pássaro em uma gaiola e concebeu duas prisões possíveis para a ave: livra-se do ovo

para um segundo cárcere. Da mesma forma, qualquer possibilidade de representação, detecte-se mais fortemente nela contornos ficcionais ou documentais, desata no aprisionamento da liberdade perceptiva. Não há carta de alforria para o real que deseje se ver livre da ficção.

#### **4.2. Kaspar Hauser e Bruno S., a mesma face de uma mesma moeda**

Seriam a ficção e o documentário dois pontos estrangulados, em seu ponto de origem, numa espécie de agnosia discursiva, porquanto a existência de ambos se dá através do mesmo canal imaginário? A filmografia do alemão Werner Herzog pode vir a calhar no sentido de expirar o prazo de validade de qualquer teoria que ambicione delimitar as raias entre o real e o ficcional.

Consideremos por um instante a seguinte fala do cineasta, transcrita no catálogo da edição de 2006 do festival de documentários *É Tudo Verdade*, em que Herzog tematizou a retrospectiva internacional (de forma conservadora, pois só entraram filmes da “porção não-ficcional” de sua carreira, como destacou a *Folha de S. Paulo* de 22 de junho de 2006<sup>2</sup>): “Só faço coisas que são urgentes para mim. Então, a fronteira entre ficção e 'documentário' não existe; são todos apenas filmes”. Com a frase-síntese, assumidamente fetichista para nossa discussão, tem-se uma verdade demovida do mundo e edificada pela ação, sendo mais interessante o processo do filme do que seu final pontuado.

Ao perfazer uma varredura das obras de Herzog, a maioria delas se revelou vital ao nosso debate, num universo em que foram contemplados *Aguirre – Cólera dos Deuses*, *Além do Azul Selvagem*, *Cobra Verde*, *Coração de Cristal*, *O Enigma de Kaspar Hauser*, *Fitzcarraldo*, *O Homem Urso*, *Meu Melhor Inimigo*, *My Son, My Son*, *What Have Ye Done*, *Nosferatu* e *O Pequeno Dieter Precisa Voar*. Vamos nos prolongar em apenas um deles: *O Enigma de Kaspar Hauser* (1974).

Antes, uma breve explicação: o objetivo inicial desta pesquisa era encontrar filmes que, de certa forma (que pode ou não ser intencional), explorassem às últimas consequências a desobrigação de proteger o real das investidas classificatórias nele perpetradas. A tal ponto que, em certo momento, ou mesmo em todos eles, a audiência

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58143.shtml>, acesso no dia 10 de novembro de 2009.

fosse incapaz de distinguir se aquilo mostrado na tela é ou não, afinal de contas, parte da mais banal de todas as verdades: aquela cotidiana. Sem maiores delongas. Sem conclamar a metafísica a meter o bedelho sobre o que é real ou não. Se aquele personagem existiu, se o evento fatalmente ocorreu, se há atalho possível para se atravessar as vias de fato e se decidir em acreditar que a história ali narrada é estória, e vice-versa.

Acabamos, com apenas um parágrafo, de laçar vários caracteres que renderiam um sem-fim de ramificações de ordem filosófica, e não acredito (tecla incansavelmente batida até aqui) ser possível resolver a questão da verdade em um novelo mal desfiado de conceitos acadêmicos. Mas nosso escopo mais imediato é tentar explicar como toda esta complexidade adquire contornos avassaladores quando encontramos o homem diante do cinema, uma arte que, a princípio e também no princípio, consagrou-se como detentora mister da capacidade de representar a vida como ela é. Seja por meio da visão monocular herdada pelo perspectivismo do *Quattrocento*, seja pelo excesso de “confiança na realidade” na fenomenologia de Bazin e outros convivas sob a bandeira realista (no mesmo sentido, Rossellini proclama, 1959, na *Cahiers du Cinéma*, que “a montagem já não é essencial. As coisas estão aí. Por que manipulá-las?”).

Em 1999, num esquisito manifesto chamado *Declaração de Minnesota* (reproduzido na página 102 do catálogo do *É Tudo Verdade*), Herzog peita o Cinema Verdade, cuja fundação é atribuída a Jean Rouch e Edgar Morin. A modalidade defende, basicamente, a não-intervenção do documentarista diante do objeto registrado pela câmera. Algumas frases têm seu quê de estranheza e mesmo comicidasde, como “devemos ser gratos ao fato de que o Universo lá fora não conhece o sorriso” ou “a lua é maçante. A mãe natureza não chama, não fala com ninguém, apesar de que as geleiras às vezes soltam flatos. E não escute o Som da Vida”. Outras vão direto ao ponto:

O Cinema Verdade confunde fato e verdade, e assim prega no deserto. E mesmo assim os fatos às vezes têm um poder estranho e bizarro que faz sua verdade inerente parecer inacreditável. (...) Os realizadores do Cinema Verdade parecem turistas que tiram fotos em meio às antigas ruínas dos fatos. (HERZOG, 1999)

Dito isso, passemos ao estudo de caso.

Em *O Enigma de Kaspar Hauser* (mais uma escolha infeliz de tradução: o título



original, *Jeder Für Sich Und Gott Gegen Alle*, significa “cada um por si e Deus contra todos”), recupera-se um mito alemão do século 19 sobre um garoto criado por um homem desconhecido (cujos motivos não são revelados) como selvagem, a pão e água, numa cela escura. Já crescido, Kaspar Hauser é abandonado na cidade de Nuremberg, onde será acolhido por moradores e submetido a moldes civilizatórios que convêm ao processo de socialização do doce e generoso recém-chegado.

Ao contrário do Emílio de Rousseau, não há o menor intuito em conservar a “pureza primordial” em Kaspar. Urge, isto sim, dar um jeito de explicar como as coisas funcionam a este ser capaz de chutar estruturas antes inabaláveis daquele povoado, como quando profere a seguinte heresia: “Não posso acreditar que Deus criou tudo do nada, como você diz”.

Será fundamental costurar amarras sociais a fim de atá-lo à sociedade da moral e dos bons costumes. Aprender a falar, a ler e a se comportar como um bom ser humano – enfim, presentear o bárbaro com a manha da linguagem. Já no cárcere, Kaspar é instruído nas primeiras noções de socialização (linguagem) pelo sequestrador misterioso. Além disso, o exílio aguçou-lhe os sentidos. (De certa forma, a réplica do diretor para *O Menino Selvagem*, de François Truffaut.) A Europa de então via-se às voltas do humanismo libertário e engatinhava no terreno da psicologia. Nas entrelinhas, uma dura crítica aos costumes da sociedade tão orgulhosa de sua civilidade, retratada nas situações em que Kaspar não entende ou simplesmente rejeita certas formas de comportamento, religiosidade etc.

O que o filme tem a oferecer à especificidade de nossa questão? Seu protagonista. No papel principal, Herzog escalou Bruno S., ex-interno de instituições pinçado de um documentário alemão sobre músicos de rua. Bruno, assim como Kasper, não compartilha o denominador comum civilizador. Era filho de uma prostituta que o subjugava a sessões constantes de violência física, o que em pouco tempo acarretou em problemas auditivos. Aos três anos, foi separado dela e enviado a reformatórios e instituições de tratamento de doentes mentais (independente de sê-lo ou não). Com todas as dificuldades, estudou música, tocando piano e acordeão, habilidades que usaria depois em *Stroszeck* (1977), último filme, também sob direção de Herzog, de sua brevíssima carreira nas telonas. (Curiosamente, um dos fatores atribuídos à sua retirada do mundo do cinema foi a dificuldade em decorar falas, um dos indícios mais fortes da

ficção.)

Ezra Pound não se despiu do sarcasmo ao afirmar que “a linguagem foi obviamente criada e é, obviamente, utilizada para a comunicação” (POUND, 1998, p.83). Bruno S. pode até não ser o *outsider* absoluto que foi Kaspar Hauser, mas também para ele a linguagem não tem a mesma serventia que teria para o homem cingido por uma sociedade padrão. E é precisamente aí que a barreira entre a realidade e a ficção desmorona-se do espectador, mesmo aquele razoavelmente familiarizado com os flertes entre ficção e documentário.

Visto que ambos os homens não estão capacitados a apreender o mundo por meio do conhecimento para então correlacioná-lo com a linguagem, não nos resta outra escolha a não ser forjar uma via de mão dupla para percorrer o caminho inverso: obter primeiro a lembrança *falada* para depois transformá-la em lembrança *vivida*. Ou seja, metamorfosear a ficção em realidade que não foi presenciada. Timothy Corrigan, na coletânea de ensaios *The Films of Werner Herzog*, radiografa a fricção decorrente do encaixe compulsório de Kaspar nesta bitola civilizatória:

Seus personagens, como seus filmes, são repetidamente atraídos aos poderes da linguagem como meio de dramatizarem, produzirem e comunicarem seus desejos, mas, ao mesmo tempo, eles são revoltados, como Kaspar Hauser diante de Lord Stanhope, antes das propriedades letalmente redutivas da linguagem. (CORRIGAN, 1986, p.16)

Por mais esmagadora que seja a pressão para que os dois personagens (Bruno e Kaspar) se comuniquem nos códigos sociais aceitáveis, a sociedade não afrouxa sua demanda. Imaginação e desejo não podem atropelar nossa atuação social, como denota a seguinte fala do sociólogo polonês Zygmunt Bauman:

Sentir-se livre das limitações, livre para agir conforme os desejos, significa atingir o equilíbrio entre os desejos, a imaginação e a capacidade de agir: sentimo-nos livres na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e nem uma nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir. O equilíbrio pode, portanto, ser alcançado e mantido de duas maneiras diferentes: ou reduzindo os desejos e/ou a imaginação, ou ampliando nossa capacidade de agir. (BAUMAN, 2005, p.112)

Bruno S. e seu duplo cinematográfico, ambos feitos às avessas do substrato social que preenche o relicário ideológico de um povo e um tempo, põem em evidência a dificuldade do espectador em decifrar um dos enigmas talvez propostos pelo título do filme: onde começa a atuação e termina a realidade do sujeito. Kaspar e Bruno funcionam como uma ótima alegoria ao princípio de exclusão que arrasta ao mesmo ringue a razão e a loucura.

Isso porque os dois representam uma espécie de homem bizarro, dono de um discurso que passeia em ziguezague por caminho bifurcado entre sanidade e loucura. Nesse sentido, Kaspar Hauser prova-se como uma das mais contundentes peças de Herzog na direção de desvirtuar qualquer discurso que ponha em quarentena o achapamento de ficção com documentário.

Uma das cenas mostra o personagem-título se oferecendo para contar uma história sobre o Saara – mas apenas o começo, única parte lembrada por ele. Uma entre várias anedotas incompletas, insuficientes para satisfazer à regra mais básica da narrativa: início, meio e fim. Além disso, ao longo do filme, Kaspar sonhará com paisagens que nunca viu, mas das quais já ouviu falar. “Das geht mir nitch aus dem kopf”, ou “isto se recusa a deixar minha cabeça”, Kaspar diz sobre o deserto africano, que se materializará oniricamente.

Se Blanchot propunha o aniquilamento da existência da coisa no momento em que a palavra é pronunciada, Kaspar não deixa de passear pela mesma via, porém na contramão. Para se desalienar, sua tática é converter e subverter representações verbais, como Herzog faz diversas vezes, em imagens visuais (exemplo: o diretor, antes de rodar *Aguirre – A Cólera dos Deuses*, alegou não ter visto o Rio Amazonas, mas ainda assim afirmou que a paisagem seria precisamente como ele havia imaginado).

E nem sempre fica claro se Kaspar secciona sonho de realidade como qualquer “pessoa normal”. Ele, aliás, sequer sonhar sabia – isolado durante toda sua vida, suas paisagens não iam muito além das paredes do cativeiro; logo, o abastecimento de seu subconsciente era deficitário (vale lembrar mais uma vez que as ciências psicológicas pulularam naquela mesma Europa oitocentista que Herzog retrata).

A primeira tentativa de entender o mundo é associá-lo a um sistema categorial precedente. “À medida que categorizamos, esperamos caracterizar novas propriedades (certamente na forma de enciclopédia desordenada); à medida que encontramos

propriedades, tentamos uma reorganização da instalação categorial” (ECO, 1998, p.211). Contudo, para conectar o selvagem com a sociedade, Herzog leva Kaspar/Bruno a tornar suas imagens de outrem, “desde que saiba olhar para elas e retirar dali significados já presentes, mas que ainda não foram alardeados”, como analisa, em ensaio no site Contracampo, o crítico Rodrigo de Oliveira. Nesta apropriação do mundo, Kaspar acaba transgredindo o princípio de realidade. São estes os exemplos listados por Oliveira:

Tomadas do Cáucaso, de uma bela mulher à beira de um lago, de um monte sísifiano em que as pessoas sobem para encontrar a morte, de uma caravana no deserto do Saara que se depara com a miragem de seu destino: não necessariamente experiências vividas pelo próprio Kaspar, mas que podem muito bem *se tornar* suas, já que suas credenciais de homem pleno em contato com o mundo estão expedida.<sup>3</sup>

Herzog nutre fascínio pela forma com a linguagem é aproveitada por homens que se comunicam de andares diferentes da Babel histórica, como Kaspar Hauser vs. a sociedade de Nuremberg. Acontece que, embaralhado com a figura de Bruno S., Kaspar se equilibra em pavimentos ainda mais bambos no que diz respeito à questão da ficção e do documentário como uma só coisa. E, nesse sentido, confundir a linguagem como elemento embrionário da realidade é um vício humano que persiste ao gotejar dos séculos. Até que a morte da linguagem os separe.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/80/pgkasparhauser.htm>, acesso no dia 11 de novembro de 2009.

## 5. CONCLUSÃO

Discussões sobre ficção e documentário são uma espécie de táxi da filosofia cinematográfica. Se você entrar numa delas, pode estar certo que acabará falando sobre o tempo. Desde Platão, e de forma ainda mais evidente a partir de Aristóteles, cobizamos saber se as manifestações do mundo extralinguístico podem ser verdadeiras. Séculos tentando domar a pulga acrobata atrás da orelha. O que o cinema, com suas alardeadas potencialidades representativas, fez foi catalisar um debate que diz respeito ao repúdio humano à falta de sentido (ou ainda: a impossibilidade de alcançá-lo) no mundo.

A intenção deste trabalho, fique claro, não é banir a todo custo qualquer compromisso classificatório de aliar *coisa* a *palavra*. Num certo grau, as pequenas verdades – aquelas conscientes de seu prazo de validade, ainda que desconheçam quando e se ele chegará – são necessárias para o convívio social. E, goste ou não, o homem de nosso tempo está mais a par deste insanável déficit epistemológico do que seu antecessor moderno.

Mas, como foi controvertido ao avançar das páginas, pode ser um tanto eufórica nossa autoconscientização sobre o quão débil é filtrar a verdade – no caso, a de um filme. Depurou-se o seguinte com este trabalho: é possível acolher a ideia de gêneros confusos, só que a justaposição deles é mais forte do que a liquefação. Dá no mesmo dizer: uma obra é híbrida *pero no mucho*, já que separamos suas cada vez mais finas camadas de verdade (documentais) e mentira (ficcionais).

Falar é fácil: títulos como *Jogo de Cena* são mestiços e, por conseguinte, rebeldes a um só enquadramento. Mais complicado é deixar de identificar as características que, convencionalmente, associam-se a cada gênero. O que nos encucina nas atrizes-personagens de Eduardo Coutinho é o fato de não sabermos quem está falando a verdade, tanto que começamos acreditando que há uma caixinha de verdades a ser destapada – por fim, ela não é; a montagem não permitiu que assim fosse. Ou seja, é

comum acreditarmos que em algum lugar a verdade estava escondida. O *aspecto documental* nos levou a acreditar nisso. A *vocação fictícia* fez com que percebêssemos a possibilidade de atuação nos relatos.

O problema da verdade, portanto, está longe de ser resolvido. Com uma complicação: na era contemporânea, em que se alinha uma filosofia mais confiante em sua desconfiança no discurso, o trauma é menos aparente. Em termos médicos, uma situação do tipo pode significar dificuldade em estancar o ferimento a tempo. É válido traçar algum paralelo com o cinema

Afinal, mapeamos, a partir da ótica de Rogério Sganzerla, bons motivos para reexaminar a aceitação do relativismo no cinema contrário àquele modelo clássico e progressista de montagem, observado no “careta” John Ford. Muitos expoentes do cinema moderno, entre eles Federico Fellini e Ingmar Bergman, foram tomados como a bolacha mais recheada do pacote vanguardista, mas continuaram à caça da verdade do sujeito, uma das grandes metas do ultrapassado pensamento positivista. Pior: são relações mais espúrias essas entre o cineasta e o objeto: entendem o cinema como movimento interior, o espelho no qual deveríamos ter a audácia de descobrir nossa alma, segundo Fellini. É como se coubesse ao cinema moderno (cujas diretrizes são seguidas até hoje pelo chamado “cinema de arte”) escrever certo por linhas tortas. A experiência é mais complexa; a imposição da verdade do autor, menos óbvia.

Diante disso, esta pesquisa mirou no desmascaramento do homem contemporâneo como alguém bem resolvido com a imaterialidade do real. O volume de obras a ser destrinchado, nesse sentido, é virtualmente tão expansivo quanto a história do cinema. É importante ressaltar que mesmo criticados como Fellini, se tivessem seu repertório fílmico sujeito a uma devassa mais intensa, não seriam reduzidos à prepotência do grupo que Sganzerla batizou “cineastas da alma”.

A abordagem optada, no entanto, possibilitou a desmistificação de monstros sagrados de um cinema que sofre por querer saber demais. Com isso, voltamos às repartições entre verdade e mentira, uma vez que *querer saber demais* continua sendo um dos pecados capitais da sétima arte. Compreender isso é imprescindível para localizarmos nossa posição perante a vida selvagem da contingência, seja ela compatível ou não com a insegurança de/do ser humano.

A obsessão por realidade – em tempos de *reality show* e de acesso graúdo à informação, duas coisas capazes de fazer do homem bem informado uma involuntária vítima do ditado “olho maior do que a barriga” – não parece ser assunto tão cedo destinado a criar limo. Observamos, no quarto capítulo, como a sede de conhecimento implica, paradoxalmente, na drenagem do objeto conhecido. A palavra precisa suprimir toda uma volúpia de alternativas para nos dar o significado de algo. O discurso cinematográfico desliza nessa mesma esteira ao pressupor uma barra separadora entre realidade e fantasia, o que resvala numa decisão letalmente discricionária.

A escolha de Herzog para despontar no título desta monografia parece suspeita. Afinal de contas, o cineasta alemão só é abordado no último capítulo, e, em termos de porcentagem de espaço, não recebe mais atenção do que, digamos, Orson Welles. Há, evidentemente, um quê de arbitrariedade na decisão (igual a tudo na vida). Justifica-se: foi com *O Enigma de Kaspar Hauser* que várias das questões destrançadas aqui brotaram na mente da autora. É na fusão de ator-personagem perscrutada por Herzog, por meio de Bruno S. e seu duplo Kaspar Hauser, que amplificaremos a questão basilar deste trabalho. Com sequências oníricas, os dois, seres estranhos à ordem social, dispensam a via pragmática e caem no mundo pela reapropriação de imagens.

A ideologia inscrita no cinema de Herzog, em todo caso, permite várias ramificações deste estudo. Em *Além do azul selvagem*, por exemplo, tem-se como premissa um “**documentário** que narra a seguinte situação **hipotética**”, conforme descrição no catálogo do Festival do Rio de 2007 (grifo meu). Com *O Homem Urso*, o diretor escuta sozinho o áudio de quando Timothy Treadwell é morto pelos mesmos ursos que defendia (em seguida, sugere a destruição da fita). O herói é fechado porque assim Herzog desejou; a manipulação da verdade do protagonista nos conduz à mixagem entre as figuras de Treadwell e Herzog. Já no inédito *My Son, My Son, What Have Ye Done*, com produção de David Lynch, tem-se como pano de fundo a história de Mark Yarovsky, ator que assassinou sua mãe com uma espada após ser recrutado para *Orestes*, tragédia de Sófocles. No filme, dispersa-se qualquer preocupação com a “factualidade”: Herzog já declarou que “cerca de 70% do roteiro é falso”.

À guisa de sua filmografia, Werner Herzog não deve ser mitificado como o honorável defensor das *mentiras sinceras*. Ninguém o deve. Na *Declaração de Minnesota*, ele critica os “fatos” que “criam normas”, mas também fala de “camadas

mais profundas de verdade no cinema”. Para nosso tempo, é difícil, se não impossível, ignorar a questão da verdade. Mais importante do que tatear pela “terra de ninguém” onde ficção e realidade coexistem, portanto, é não termos a consciência de que ela recebe suas fronteiras da arbitrariedade humana.

## **6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### ***Livros:***

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Hamlet: poema ilimitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

BRESSANE, Julio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CORRIGAN, Timothy. "Producing Herzog: from a body of images" in: *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* (org. Corrigan). Londres: Methuen, 1986.

DELEUZE, Giles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, Umberto. *Kant e o Ornitorinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FITZGERALD, Francis Scott Key. *O diamante do tamanho do Ritz e outros contos*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.



\_\_\_\_\_. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas* (org. Gérard Lebrun). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Nacional, 1984.

PEUCKER, Brigitte. "Literature and writing in the films of Werner Herzog" in: *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History* (org. Timothy Corrigan). Londres: Methuen, 1986.

SAMPAIO, Camila Pedral. "O cinema e a potência do imaginário" in: *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação* (org. Giovanna Bartucci). Rio de Janeiro: Imago, 2000.

SEIXAS, Jacy Alves. BRESCIANI, Maria Stella. *Razão e paixão na política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

***Periódicos:***

PAIVA, Samuel. “Nem tudo é Brasil na crítica de Sganzerla”. São Paulo: *Sinopse* (v. 8), 2000.

SCOTTI, Sérgio. “Psicanálise, desejo e estilo”. São Paulo: *Psyche* (v. 15), 2005.

***Catálogo:***

Festival *É Tudo Verdade* 2006

***Internet:***

Contracampo (<http://www.contracampo.com.br>)

Le Monde Diplomatique Brasil (<http://diplo.uol.com.br>)

Folha de S. Paulo (<http://www.folha.uol.com.br>)

***Filmes:***

*Cidadão Kane* (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. 1941.

*Enigma de Kaspar Hauser, O* (*Jeder Für Sich Und Gott Gegen Alle*). Direção: Werner Herzog. 1974.

*Filmefobia*. Direção: Kiko Goifman. 2008.

*Jogo de Cena*. Direção: Eduardo Coutinho. 2007.

*Verdades e Mentiras (F for Fake)*. Direção: Orson Welles. 1973.